UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE-FRANCHE-COMTÉ

UFR Sciences Humaines

De la carrière à l'abandon : la sculpture sur pierre chez les Éduens, I^{er} – IV^{e} siècles ap. J.-C.

Volume 1

Texte

Thèse de doctorat en archéologie

présentée par Pierre-Antoine Lamy

sous la direction de M. Daniele Vitali

École Doctorale 491 LISIT – UMR 6298 ArTEHIS

Année universitaire 2014-2015

« *Et quia haec scientia ignoratur a vulgo studentium, necesse est ut ignorent omnia,*
quae sequuntur, de rebus naturalibus [...]
quia ignoratis prioribus, necesse est ignorari quae posteriora sunt. »

Roger Bacon, *Opus Tertium*, XII, éd. J. S. Brewer, 1840.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements. . . . . p. 7
Abréviations usuelles. . . . . p. 9

Introduction . . . . . p. 12

Première partie

La sculpture sur pierre en Gaule romaine : généralités. . . . . p. 26

1. Quatre siècles de sculpture gallo-romaine dans le nord-est des Gaules . . . . . p. 27
1.1. Le travail de la pierre avant la conquête romaine . . . . . p. 27
1.1.1. Les recherches sur la statuaire protohistorique . . . . . p. 27
1.1.2. Les influences méditerranéennes . . . . . p. 30
1.2. Après la conquête : apports et évolution stylistique . . . . . p. 32
1.2.1. Art celtique et art classique. . . . . p. 32
1.2.2. Jean-Jacques Hatt et la chronologie de la sculpture gallo-romaine . . . p. 33
1.3. « Art provincial » et classicisme gréco-romain. . . . . p. 35
1.3.1. Les théories du retard provincial et de la résistance à l'occupant. . . . . p. 35
1.3.2. Vers une approche pragmatique de l'artisanat de la pierre . . . . . p. 37
1.4. L'exploitation de la pierre en Gaule : repères historiques . . . . . p. 38

2. Carriers, tailleurs de pierre et sculpteurs. . . . . p. 43
2.1. Épigraphie : les noms des travailleurs de la pierre. . . . . p. 43
2.1.1. Présentation générale . . . . . p. 43
2.1.2. Le corpus des Gaules . . . . . p. 45
2.2. L'artisan dans l'iconographie : témoignages directs et indirects . . . . . p. 48
2.2.1. L'artisan figuré avec ses outils . . . . . p. 48
2.2.2. Les représentations métonymiques. . . . . p. 50
2.3. Les différents statuts . . . . . p. 52
2.3.1. Statuts individuels. . . . . p. 52
2.3.2. Statuts collectifs et hiérarchie. . . . . p. 54
2.4. Aspects de la vie quotidienne. . . . . p. 56
2.4.1. Les divinités protectrices . . . . . p. 57
2.4.2. Le coût du travail . . . . . p. 59
2.5. Outillage et étapes de production. . . . . p. 62

2.5.1. Les percussions lancées . . . . . p. 63
2.5.2. Les percussions posées avec percuteur. . . . . p. 65
2.5.3. Les percussions posées sans percuteur . . . . . p. 67

3. Les ateliers de sculpture. . . . . p. 67
3.1. Définitions . . . . . p. 67
3.1.1. L'atelier « physique » . . . . . p. 67
3.1.2. L'atelier « stylistique » . . . . . p. 69
3.2. Organisations. . . . . p. 71
3.2.1. Les collaborations entre artisans. . . . . p. 71
3.2.2. Ateliers et territoires . . . . . p. 72
3.3. La mobilité des artisans et des ateliers. . . . . p. 74
3.3.1. Cas attestés . . . . . p. 74
3.3.2. Cas hypothétiques. . . . . p. 76

Deuxième partie

Le corpus éduen. . . . . p. 80

4. Choix et méthodologie . . . . . p. 82
4.1. Le matériel exploité . . . . . p. 82
4.2. Limites géographiques. . . . . p. 83
4.3. La constitution du corpus. . . . . p. 84
4.3.1. Étapes de constitution. . . . . p. 84
4.3.2. Les rubriques descriptives. . . . . p. 87
4.3.3. Vers une étude objective ? . . . . . p. 89
4.3.4. Supports et outils. . . . . p. 91

5. Les datations . . . . . p. 94
5.1. Style(s), modes et iconographie. . . . . p. 95
5.1.1. Cheveux et barbes. . . . . p. 95
5.1.2. Repères iconographiques et typologie . . . . . p. 99
5.1.3. Cas particulier : l'œil et le regard . . . . . p. 101
5.1.4. Le problème de la schématisation. . . . . p. 104
5.1.5. Comparaisons stylistiques, identifications et ateliers . . . . . p. 106
5.2. Les critères épigraphiques . . . . . p. 107
5.2.1. Les formules funéraires. . . . . p. 108
5.2.2. Les formules votives. . . . . p. 111
5.3. Des techniques et des outils datés ?. . . . . p. 112

6. Caractérisation et répartition . . . . . p. 116
6.1. Répartition géographique des productions . . . . . p. 116
6.2. Les grands domaines de la productions éduenne. . . . . p. 120
6.2.1. Les stèles funéraires . . . . . p. 122
6.2.2. Les représentations de divinités . . . . . p. 125
6.2.3. Le mobilier votif. . . . . p. 127
6.2.4. Les portraits . . . . . p. 128
6.2.5. Les autres productions . . . . . p. 130
6.3. Cas particulier : les copies d'après des originaux grecs. . . . . p. 130
6.3.1. La place d'Autun-*Augustodunum* . . . . . p. 131
6.3.2. Les autres lieux de découvertes. . . . . p. 132

Troisième partie

L'objet sculpté, de la carrière à l'abandon . . . . . **p. 136**

7. À l'origine de la sculpture : les carrières de pierre . . . . . p. 138
7.1. Inventorier les carrières éduennes . . . . . p. 138
7.1.1. Problématiques spécifiques. . . . . p. 139
7.1.2. La toponymie et la microtoponymie. . . . . p. 141
7.2. Les pierres de la Bourgogne antique . . . . . p. 143
7.2.1. Cadre géologique . . . . . p. 143
7.2.2. Inventaire et cartographie des carrières antiques . . . . . p. 144
7.2.3. Répartition des carrières antiques de Bourgogne . . . . . p. 147
7.2.4. Les pierres employées dans la sculpture éduenne. . . . . p. 150
7.3. Extraire, importer et travailler la pierre : aspects économiques. . . . . p. 152

8. Les étapes de réalisation. . . . . p. 157
8.1. Extraction et préparation du bloc. . . . . p. 157
8.2. La taille d'approche . . . . . p. 160
8.3. La taille de finition. . . . . p. 162
8.4. Après la taille. . . . . p. 165
8.4.1. Lisser et polir . . . . . p. 165
8.4.2. La peinture . . . . . p. 166
8.4.3. Les éléments rapportés . . . . . p. 169

9. Utiliser l'objet sculpté. . . . . p. 172
9.1. Les contextes . . . . . p. 172
9.2. Usages et expositions. . . . . p. 175

9.2.1. Le mobilier votif. . . . . p. 175
9.2.2. Les stèle funéraires . . . . . p. 177
9.2.3. Les divinités . . . . . p. 178

10. Après l'usage : de la réparation à l'abandon . . . . . p. 182
10.1. Réparations et retailles. . . . . p. 182
10.2. Les remplois. . . . . p. 184
10.2.1. Durant l'Antiquité tardive . . . . . p. 185
10.2.2. L'*interpretatio christiana* . . . . . p. 188
10.2.3. De l'Antiquité à aujourd'hui : remplois utilitaires ou esthétiques ?. . . p. 193
10.3. Abandon et destruction . . . . . p. 198
10.3.1. Théodose et la fin des sanctuaires. . . . . p. 199
10.3.2. Iconoclasme(s) . . . . . p. 201
10.3.3. Abandon, mise au rebut et destruction . . . . . p. 207

Quatrième partie

Les ateliers de sculpture éduens . . . . . **p. 214**

11. Les critères d'identification . . . . . p. 215
11.1. Définitions . . . . . p. 215
11.2. Inachevés . . . . . p. 216
11.3. L'apport des fouilles. . . . . p. 217

12. Ateliers et sculpteurs isolés. . . . . p. 220
12.1. Les ateliers du nord de la *civitas* . . . . . p. 221
12.1.1. L'atelier de la Côte . . . . . p. 221
12.1.2. L'atelier de l'Auxois . . . . . p. 224
12.1.3. Auxerre-Escolives. . . . . p. 225
12.1.4. Les ateliers de Langres . . . . . p. 226
12.2. La Côte-d'Or. . . . . p. 228
12.2.1. Alésia . . . . . p. 228
12.2.2. Les Sources de la Seine. . . . . p. 230
12.2.3. Entre Auxois et Morvan . . . . . p. 234
12.2.4. Les ateliers du Beaunois . . . . . p. 236
12.2.5. Les ateliers du Nuiton. . . . . p. 239
12.3. La Nièvre . . . . . p. 245
12.3.1. Entrains et ses environs. . . . . p. 245
12.3.2. Le Nivernais . . . . . p. 252

12.4. La Saône-et-Loire . . . . . p. 254
12.4.1. Autun, capitale de la *civitas* . . . . . p. 254
12.4.2. Les environs d'Autun . . . . . p. 261
12.4.3. Le Chalonnais. . . . . p. 262
12.5. L'Yonne . . . . . p. 264
12.5.1. Auxerre . . . . . p. 264
12.5.2. Gy-l'Évêque. . . . . p. 265

13. Artisans et ateliers : formations, influences et déplacements. . . . . p. 266
13.1. Le développement de traditions locales. . . . . p. 266
13.2. Les influences entre sculpteurs . . . . . p. 270
13.2.1. Entre Beaune et Nuits : des ateliers affiliés ? . . . . . p. 271
13.2.2. Les influences au-delà de la *civitas* éduenne . . . . . p. 273
13.3. Les rapports de hiérarchie . . . . . p. 275
13.4. Des artisans itinérants ? . . . . . p. 279
13.4.1. Cas problématiques. . . . . p. 279
13.4.2. Mesurer le phénomène d'itinérance. . . . . p. 282

14. Datations et chronologie. . . . . p. 286
14.1. Chronologie des ateliers éduens. . . . . p. 286
14.2. Évolution de la production. . . . . p. 287

Conclusion générale. . . . . **p. 294**

REMERCIEMENTS

Ce fut une véritable surprise au cours de ces années de doctorat que de recevoir l'aide de très nombreuses personnes, universitaires ou non. Ce furent aussi des années de rencontres et d'échanges riches et j'espère n'oublier personne parmi tous les interlocuteurs de qualité que j'ai pu rencontrer. Si toutefois c'était le cas, qu'ils trouvent ici l'expression de ma plus profonde et chaleureuse gratitude.

Je remercie en premier lieu mon directeur de recherche, Daniele Vitali, pour ses avis et ses relectures. Merci également aux membres du jury, Matteo Cadario, Olivier de Cazanove, Mario Denti et Jean-Paul Guillaumet pour le temps qu'ils ont consacré à la lecture et à l'appréciation scientifique de cette thèse de doctorat ; merci tout particulièrement pour leur long travail aux rapporteurs de la thèse, MM. de Cazanove et Cadario.

Merci à l'équipe enseignante de l'UFR Sciences Humaines de l'Université de Bourgogne et aux membres de l'UMR 6298 ARTeHIS, particulièrement Arianna Esposito, Laurent Popovitch et à nouveau Daniele Vitali, pour la confiance qu'ils m'ont témoigné pendant quatre années formatrices de Travaux Dirigés à l'université.

J'ai reçu tout au long de ces années de doctorat l'aide et le soutien de nombreux universitaires et professionnels de l'administration publique, de la culture et du patrimoine. Que soient ici remerciés pour leur fructueuse collaboration :
Philippe Amourette, assistant de conservation, musée-abbaye Saint-Germain d'Auxerre ;
Marie Bèche, attachée de conservation du Musée Anne-de-Beaujeu-Maison Mantin ;
Bernard Bonvalot, premier adjoint, mairie de Bessey-en-Chaume ;
Alexandra Bouillot-Chartier, responsable du musée de Semur-en-Auxois ;
Hélène Chew, conservatrice en chef du patrimoine, chargée des collections gallo-romaines du Musée d'Archéologie Nationale ;
Delphine Cornuché, service des musées de la ville de Beaune ;
Olivier de Cazanove, professeur à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, une nouvelle fois, pour son soutien et sa confiance ;
Émilie Decombe, chargée d'inventaire des collections archéologiques des musées de Mâcon ;
Simone Deyts, maître de condérences à l'UB ;
Vincent Dumont, service culture et patrimoine de la mairie de Saulieu ;
Myriam Fèvre, attachée de conservation au musée archéologique de Dijon ;
Caroline Fricot, secrétaire de la mairie de l'Etang-Vergy ;
Claude Grapin, conservateur en chef du Musée Alésia ;
Pierre-Antoine Jacquin, attaché de conservation au Musée Romain Rolland de Clamecy ;
Laurence Joignerez, responsable du musée municipal de Nuits-Saint-Georges ;
Marion Leuba, conservatrice du musée des Beaux-Arts de Beaune ;
Claudine Massard et Brigitte Maurice-Chabard, respectivement assistante de conservation et conservatrice en chef du Musée Rolin ;
Jacques Meissonnier, président du Groupe de Recherches Archéologiques d'Entrains ;
Catherine Michel, musée Vivant Denon, Chalon-sur-Saône ;
Christelle Prunier, assistante principale de conservation, musées de Troyes ;
Audrey Reynaud, Hôtel-Dieu et musée Greuze, Tournus ;
Christian Vernou, conservateur en chef du musée archéologique de Dijon ;
Florence Vidonne, direction de la conservation du musée Greuze, Tournus.

Rien n'aurait été possible sans l'assistance des collectionneurs, des membres d'assocations ou de société savantes, ou plus simplement des amateurs et passionnés suivants :
Jean-François Bazin, association des Amis de Vergy ;
Pierre de Chambure, propriétaire du château de La Chaux ;
François Duffaut, Société Nivernaise des Lettres, Sciences et Arts ;
Vincent Dumont, à nouveau, président de la Société des Amis de Mont-Saint-Jean ;
Jean Duriaud, Société des Amis des Arts et des Sciences de Tournus ;
Joseph Forey, propriétaire à Savigny-le-Jeune ;
M. et Mme Guise, propriétaires du château du Mont-d'Arnaud ;
Jean Kubiak, président de l'association des Amis du Plateau ;
Benoît Oudet, président de la Société Nivernaise ;
Claude Péquinot, secrétaire général de l'Académie du Morvan ;
André Triboulin, président de l'association Passion-Patrimoine, Mont-Saint-Vincent.

Sans oublier tous les propriétaires et amateurs d'antiquités gallo-romaines chez qui je me suis rendu. À eux et aux précédents, qui font vivre le patrimoine bourguignon, je dédie ce travail.

Merci également à mes pairs, amis, collègues et à l'occasion « *sparring partners* » pour leurs nombreuses contributions : Vivien Barrière, Anna Cannot, Fabienne Creuzenet, Thomas Delbey, Anne-Laure Edme, Kévin Guilbert, Matthieu Labaune, Thibault Le Cozanet, Marie Philippe, Mathieu Ribolet, Jonhatan Vidal et Josef Wilczek.

Un doctorant s'appuie aussi souvent sur sa famille, particulièrement dans les derniers mois. Un grand merci à mes (futurs!) beaux-parents, Serge et Brigitte, ainsi qu'à mes propres parents pour leurs corrections et relectures.

Merci du fond du cœur à Marie pour sa patience attentive et aimante.

ABRÉVIATIONS USUELLES

AE : L'Année Épigraphique, Paris, 1888-

CAG 21 : PROVOST M. – 2009 – *La Côte-d'Or. 1, Alésia. 2, d'Allerey à Normier. 3, de Nuits-Saint-Georges à Voulaines-les-Templiers*, Paris, éd. Académie des inscriptions et belles-lettres, 3 vol. (*Carte archéologique de la Gaule*, 21/1, 21/2, 21/3).

CAG 58 : BIGEARD H. – 1996 – *La Nièvre*, Paris, éd. Académie des inscriptions et belles-lettres, 1 vol., 300 p. (*Carte archéologique de la Gaule*, 58).

CAG 71 : REBOURG A. – 1994 – *La Saône-et-Loire*, Paris, éd. Académie des inscriptions et belles-lettres, 4 vol. (*Carte archéologique de la Gaule*, 71/1, 71/2, 71/3, 71/4).

CAG 89 : DELOR J.-P. – 2002 – *L'Yonne*, Paris, éd. Académie des inscriptions et belles-lettres, 2 vol. (*Carte archéologique de la Gaule*, 89/1, 89/2).

CIL : *Corpus Inscriptionum Latinarum*

EDCS : Epigraphik-Datenbank Clauss-Slaby, URL : http://http://www.manfredclauss.de/

RIB : The Roman Inscriptions of Britain

TAQ : *terminus ante quem*.

TPQ : *terminus post quem*.

Introduction

Une catégorie artisanale de second plan

L'artisanat de la pierre à l'époque gallo-romaine souffre encore aujourd'hui d'un désintérêt scientifique important. Les productions sculptées ont pourtant été maintes fois observées, interprétées, débattues et exposées, mais beaucoup de recherches les ont maintenues dans un rôle de second ordre, faute d'une approche globale reflétant sa complexité réelle. Souvent sans considérations pour les interactions sociales gravitant autour de ces créations, les travaux antérieurs ont surtout cantonné la pierre à la simple place de produit fini, en tant que stèle, statue ou monument. Il s'agit pourtant d'appréhender l'ensemble de l'économie d'un matériau, de l'approvisionnement en matière première jusqu'à son abandon, en passant par la manière dont on le travaille et dont on le considère. Le travail de la pierre implique aussi la vie quotidienne, le statut, les compétences et les techniques des carriers, des tailleurs de pierre et des sculpteurs de cette période. Enfin, l'étude de cet artisanat peut révéler les cultures, les besoins et les motivations des consommateurs de pierre sculptée. Ce sont eux qui la commandent, l'achètent, l'utilisent, la déplacent, la réparent, la modifient, l'abandonnent ou la détruisent.

Ce désintérêt n'est pas seulement imputable aux chercheurs de ces deux derniers siècles. Les auteurs antiques n'étaient pas insensibles aux produits finis, mais leur attitude vis-à-vis du travail de la pierre en lui-même était bien différente. Lorsqu'ils ne passaient pas le sujet sous silence, ils n'hésitaient pas à afficher leur dédain, voire leur mépris. Il n'est qu'à lire Plaute, qui évoque les supplices infernaux qu'endurent les carriers[1], ou Lucien de Samosate qui, dans son conte autobiographique, *Le Songe*, évoque l'horrible journée passée comme apprenti sculpteur de son oncle[2]. L'auteur utilise alors la sculpture comme un repoussoir, opposant au travail manuel la noblesse des œuvres intellectuelles. Il est le produit d'une élite sociale et intellectuelle qui méprise non seulement l'artisanat de la pierre, mais en réalité l'ensemble du travail manuel, incompatible avec la notion de *dignitas*[3]. Ces quelques mots de Cicéron suffisent à résumer son point de vue, et celui de ses pairs : « *Opificesque omnes in sordida arte versantur ; nec enim quicquam ingenuum habere potest officina*. »[4].

Près de deux millénaires après ces auteurs, il est frappant de constater qu'aujourd'hui encore la place du travail de la pierre dans l'ensemble des activités artisanales

1 - Plaute, *De Captivi*, V, 5.
2 - Lucien de Samosate, *Le Songe*, 3.
3 - Frunzio, 2001, p. 16.
4 - Cicéron, *De Officiis*, I, 62.

anciennes reste secondaire. Il n'est rien de comparable avec ce que d'autres artisanats ont pu susciter comme engouement scientifique, à l'image de la métallurgie, de l'orfèvrerie ou même encore de la tabletterie. Il est paradoxal d'observer le dynamisme des extractions, le volume de pierre architecturale employée, la quantité et souvent la grande richesse des productions sculptées et le faible nombre d'études globales les concernant. Pourtant l'utilisation de la pierre n'est pas un phénomène inconnu : on constate un usage non négligeable de la pierre à bâtir dès le II^e^ s. av. J.-C., ainsi qu'un développement de la statuaire, probablement du fait de l'influence romaine[1]. L'emploi important de ce matériau est donc ancien et antérieur à la conquête césarienne. Pourtant, passés ces constats, la question du travail de la pierre se retrouve souvent absente des études consacrées aux activités artisanales gallo-romaines[2]. Il n'est donc pas surprenant que cet artisanat se fasse très discret dans les expositions ou les communications à destination d'un large public[3]. Les causes en sont nombreuses : méconnaissances des centres d'extraction de la matière première, des ateliers de taille, de la circulation des objets et des artisans, des critères de datation, de l'adoption et de l'évolution de styles, *etc*. Chez les Éduens, sur le territoire desquels porte notre travail, ce déficit d'informations ne provient pourtant pas d'une rareté des vestiges sculptés. Il s'agit plutôt d'un problème de reconnaissance de ces vestiges, ainsi que d'une approche trop fractionnée de la chaîne opératoire de la pierre.

En effet, l'étude des productions sculptées gallo-romaines a indéniablement souffert de l'attention quasi exclusive portée aux œuvres de qualité ; entendons par là les copies romaines en marbre des chefs-d'œuvre grecs, la statuaire plus grande que nature, les monuments funéraires, *etc*. Si cette distinction qualitative entre les « beaux objets » et leurs pendants de moindre facture, copies malhabiles ou créations « barbares », est caractéristique de la recherche du XIX^e^ siècle, ses échos peuvent encore être perçus jusque dans la deuxième moitié du XX^e^ siècle. Le primat donné à l'étude du style, appelée outre-Rhin *Stilforschung*, a fait que la sculpture provinciale n'a que peu attiré l'attention des archéologues, ce qui explique aussi qu'elle est demeurée jusqu'à une période récente dépendante du concept winckelmannien de l'art[4]. En 1964, J.-J. Hatt distinguait encore l'art « savant » de l'art « populaire » qu'il

1 - Guillaumet et Joly, 2011, p. 933.

2 - On évoquera ici à titre d'exemple Guillaumet et Labaune, 2011. Consacrant une synthèse aux activités artisanales de Bibracte et d'Autun, les auteurs, faute de données, n'évoquent pas le travail de la pierre. On ne peut cependant pas penser que celui-ci n'ait pas existé au sein même des deux capitales successives des Éduens.

3 - Voir entre autres Coulon, 2000. Il s'agit du catalogue d'une exposition consacrée aux « artistes et artisans en Gaule romaine ». La pierre est abordée au travers des carriers, des tailleurs de pierre pour le bâti et des maçons. Quelques stèles funéraires permettent en outre d'aborder la question des métiers. Mais à un aucun moment n'est faite mention des sculpteurs.

4 - Jockey, 1998, p. 153.

jugeait « naïf et spontané »[1]. Bien qu'ayant beaucoup apporté au domaine en question, il n'est jamais que l'héritier, en plus modéré, d'une approche esthétique qui existe depuis l'époque moderne et qui émaille plus d'un siècle d'intense activité des sociétés savantes[2]. Cette partition entre art « savant » et « populaire », ou « indigène », tend aujourd'hui à se résorber, car il est à présent admis qu'elle est essentiellement arbitraire[3]. Les conséquences de ce parti-pris peuvent être mesurées aujourd'hui en pertes d'informations. En effet, ce mépris vis-à-vis des œuvres jugées de moindre qualité a pu justifier leur omission volontaire des publications ; sans reproduction ni description approfondie, ces nombreux objets ont pu disparaître des collections sans que s'en alertent les chercheurs. Tous ces éléments participent à une pesanteur de la recherche qui est sans doute la raison pour laquelle l'étude de cet artisanat accuse un certain retard par rapport à d'autres, en particulier la métallurgie.

La sculpture gallo-romaine, au-delà des jugements de valeur qu'on peut opérer sur les pièces les plus frustes, confronte le chercheur formé à l'art gréco-romain à une expression plastique bien différente de ce à quoi il est accoutumé. Comme dans les arts du métal, la sculpture sur pierre démontre une assimilation globale des influences extérieures retranscrites dans un style particulier et une évolution originale, reconnus maintenant depuis quelques décennies[4]. Elle n'en demeure pas moins un artisanat aux productions hétérogènes, pour lesquelles une grille de lecture univoque n'est plus suffisante.

Le lent développement de la recherche

La sculpture provinciale a pendant longtemps souffert de l'absence d'un inventaire scientifique global et du manque de jalons chronologiques. Il faut cependant nuancer ces premiers constats, car le domaine d'étude n'est pas nouveau, loin de là. On doit d'abord aux érudits de l'Ancien Régime un nombre conséquent d'ouvrages traitant plus ou moins directement du sujet. Plus souvent à portée pittoresque qu'encyclopédique[5], ils sont aussi parfois réalisés dans un véritable souci historique[6]. Mais ce n'est qu'avec les catalogues de musées que l'on entre dans une démarche nettement plus scientifique. Leurs publications sont

1 - Hatt, 1964, p. 1-3.
2 - Un exemple parmi d'autres, révélant une réflexion teintée d'un évolutionnisme aujourd'hui jugé archaïque : « rien n'est plus primitif, plus barbare que ces morceaux de prétendue sculpture », Bruzard, 1866, p. 71.
3 - Condurachi, 1988, p. 45.
4 - Hatt, 1960a, p. 6.
5 - Cusset et Bertaud, 1662 ; Chifflet, 1664 ; Martène et Durand, 1717.
6 - Saint-Julien, 1581 ; Ladone, 1640 ; Munier, 1660 ; Lebeuf, 1723 et 1743 ; Juénin, 1733 : Pasumot, 1765 ; Gandelot, 1772 ; Grivaud de la Vincelle, 1817.

relativement tardives, puisqu'elles eurent surtout lieu au XIX[e] s., grâce à une première structuration de la recherche sous la forme des sociétés savantes. Pour le territoire éduen, on note deux types de catalogues pour cette époque : des compilations générales avec souvent peu d'éléments d'étude[1] et des inventaires plus spécialisés accompagnés d'une ou plusieurs parties interprétatives[2]. Parmi ces derniers, certains encore utilisés aujourd'hui sortent du lot de par leur portée exhaustive et analytique[3]. À cela s'ajoute encore une nuée d'articles ponctuels, attachés à une découverte particulière, à un type d'objet ou de figuration spécifique, dont la liste serait trop longue à dresser ici. De même, les études locales, plus attachées à des questions historiques, ont pu s'intéresser à des éléments de statuaire, mais souvent de façon indirecte et rarement en établissant des liens de style, de provenance ou de chronologie entre les objets[4]. Sur ce dernier point, il convient de citer tout particulièrement le travail de J.-G. Bulliot et F. Thiollier : leur *Mission et culte de Saint Martin*, sous forme de guide archéologique, mentionne et illustre par des gravures plus de 120 sculptures funéraires et cultuelles éduennes[5]. Pour beaucoup d'éléments sculptés éduens, l'ouvrage constitue la seule source d'informations sur leur mise au jour. Malgré cela, l'objectif affiché des deux auteurs n'est pas encore l'inventaire raisonné, mais demeure dans la lignée des guides pittoresques du siècle précédent.

Le manque d'un catalogue ambitieux a été admirablement comblé par É. Espérandieu, figure emblématique de l'archéologie gallo-romaine d'avant la Seconde Guerre mondiale. Sous l'impulsion de S. Reinach[6], il est le premier à s'atteler à la tâche d'inventorier, de classer et de photographier les pièces de sculpture gallo-romaine sur pierre, et ce sans limite de zone de recherche : il mène sans distinction ses travaux dans les réserves des musées des anciennes provinces de Belgique, de Lyonnaise, d'Aquitaine et de Narbonnaise, sans oublier les Germanies. Le « Commandant », comme on l'appelle alors, conçoit ainsi le *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, ouvrage colossal publié de 1907 à 1938, découpé en 11 tomes regroupant plus de 8000 fiches, chacune correspondant

1 - Creuly, 1862 ; Chérest, 1869 ; Chevrier, 1876 ; Destailleur et Paté, 1876 ; Héron de Villefosse, 1879 ; Bigarne, 1882 ; Aubertin, 1880 ; Quantin et Ricque, 1884 ; Collenot, 1886 ; Martin, 1910 ; Armand-Calliat, 1936.

2 - Graillot, 1902 ; Corot, 1920 ; Braemer, 1959.

3 - Armand-Calliat, 1937 ; Devauges, 1965, 1971a et 1988 ; Imbert, 1970 ; Deyts, 1976.

4 - Voir par exemple Laire, 1801 ; Leblanc-Davau, 1830 ; Fouque, 1844 ; Devoucoux, 1848 ; Courtépée, 1848 ; Nesle, 1853 ; Baudiau, 1854 ; Rossignol, 1854 ; Guillemot, 1861 ; Bigarne, 1868 et 1875 ; Bourquelot, 1868 ; Bulliot, 1868 ; Denizot, 1881 ; Fontenay, 1889 ; Meulien, 1892 ; Curé, 1908 ; Boirot, 1937 ; Thévenot, 1971.

5 - Bulliot et Thiollier, 1892.

6 - À qui l'on doit un monumental *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* en cinq volumes : Reinach, 1897-1898, 1904, 1913 et 1924.

à un ou plusieurs objets observés et étudiés[1]. Animé d'un véritable souci scientifique, il photographie scrupuleusement sur plaques de verre tout ce qui lui est présenté. Les objets disparus ou les courtes mentions issues d'archives anciennes ne le découragent pas, et il reporte autant que faire se peut les informations, gravures et indications bibliographiques mises à sa disposition. Mais Espérandieu n'en est pas moins vivement critiqué de son vivant : on lui reproche notamment le laconisme de ses descriptions, ainsi que son enthousiasme qui le pousse de temps à autre à des identifications hâtives et à l'intégration de sculptures à l'authenticité douteuse. Malgré cela, la recherche contemporaine reste tributaire de la contribution magistrale d'Espérandieu à la connaissance de la sculpture sur pierre gallo-romaine. Près d'un siècle après le début du travail du « Commandant », un *Nouvel Espérandieu*, dirigé par Henri Lavagne, répertorie l'ensemble des sculptures sur pierre de la Gaule Narbonnaise et de la Lyonnaise. De la même manière, la base de données en ligne *Ubi Erat Lupa* d'Ortolf Harl, a pour ambition d'opérer la jonction entre recherches françaises et germanophones sur ce sujet, en prenant en compte les découvertes d'Europe centrale. Désormais, grâce à l'informatique, les inventaires sont plus accessibles, parfois participatifs, et couvrent un territoire beaucoup plus vaste qu'auparavant.

La seconde lacune que nous évoquions est la grande rareté de critères de datation objectifs. L'étude de la statuaire provinciale est encore aujourd'hui tributaire d'une approche comparative vis-à-vis d'œuvres bien connues et datées. Mais ce qui est vrai à Rome ne l'est pas forcément dans les provinces, de la même manière qu'on ne peut comparer des productions trop différentes par les dimensions, le matériau, la fonction prévue, les conditions de réalisation ou encore la compétence du sculpteur. C'est pourtant le ressort principal des quelques datations proposées dans le *Recueil* d'Espérandieu. On doit cependant lui reconnaître d'avoir pavé la route pour les chercheurs de la génération suivante, lesquels s'attacheront, avec plus ou moins de précision, à apporter de nouveaux jalons chronologiques. Eux aussi amèneront la recherche sur le travail de la pierre à un autre niveau. Si le cadre géographique de leurs études est toujours plus restreint que dans le *Recueil,* ils donnent une profondeur nouvelle à la dimension analytique. Concernant le nord-est des Gaules, citons H. Koethe pour la sculpture trévire[2], L. Hahl pour les Germanies[3] ou M. E. Mariën pour l'actuelle Belgique[4]. D'autres chercheurs ont voulu considérer la sculpture gallo-romaine sur le temps long en établissant des liens avec l'art médiéval ; c'est notamment le cas de M.

1 - R. Lantier reprit le flambeau à la mort d'Espérandieu en publiant quatre autres volumes d'ajouts et corrections : Espérandieu et Lantier, 1907-1981.
2 - Koethe, 1937.
3 - Hahl, 1937.
4 - Mariën, 1945.

Renard[1] ou de R. Lantier et J. Hubert[2]. L'exercice reste encore aujourd'hui difficile en raison des nombreuses lacunes qui émaillent l'Histoire de l'art, de l'Antiquité au Moyen-Âge.

Revenons aux critères de datation des œuvres gallo-romaines. Dans ce domaine, la contribution de J.-J. Hatt est essentielle[3]. Il est le premier à démontrer la nécessité du croisement des observations. Au premier rang de celles-ci intervient pour lui le contexte stratigraphique[4]. Il réclame également la prise en compte du matériau, remis dans son contexte culturel, technique et économique[5]. Le savant invoque également dans son classement chronologique le style, la technique d'exécution et, le cas échéant, l'inscription[6]. Enfin, il reconnaît l'importance des toilettes et des coiffures[7]. Cependant, sa réflexion se teinte de deux aspects confinant aux postulats : d'une part, une réflexion portant sur une évolution méliorative ; d'autre part, l'idée d'une imitation systématique, souvent jugée maladroite, des ateliers romains par les ateliers indigènes[8]. Le résultat est donc une chronologie mêlant des repères issus de l'art « *Stadtrömische* » et d'un faible nombre d'œuvres gallo-romaines, focalisée de surcroît sur les influences hellénistiques et les supposés sursauts de l'identité indigène[9]. Plus récemment, F. Braemer a examiné de façon synthétique et analytique les méthodes, enjeux et problématiques des critères de datation. On retiendra particulièrement de son article l'intérêt croissant pour le matériau et son lieu d'extraction, ainsi que la grande prudence qu'il recommande dès lors qu'on aborde le problème des ateliers[10]. Mais force est de constater que les critères de J.-J. Hatt demeurent, faute de mieux, les seuls établis sur des bases stylistiques, ce qui leur vaut d'être encore employés. Pourtant, le développement de l'archéologie de terrain durant ces trente dernières années a offert aux objets sculptés le contexte stratigraphique documenté qui manque trop souvent aux découvertes anciennes. Mais même les observations de terrain ne sont pas à l'abri des préconçus[11]. De plus, les données de l'archéologie sur la question de la sculpture sur pierre n'ont pas encore été

1 - Renard, 1940.
2 - Lantier et Hubert, 1947.
3 - Voir en particulier ses trois publications majeures traitant des questions de chronologie et de datation : Hatt, 1951a, chapitre II, 1957a, 1960 et 1966a.
4 - Hatt, 1957a, p. 77-78.
5 - La démonstration est faite pour l'Alsace gallo-romaine, où le chercheur démontre à la fois des habitudes techniques, un système d'apprentissage des sculpteurs locaux à l'école romaine et met en relation des productions spécifiques avec des ouvertures bien datées de carrières de grès. Hatt, 1960, p. 1.
6 - Hatt, 1951a, p. 12-19.
7 - Hatt, 1957a, p. 78.
8 - *Ibid.*, p. 2-3.
9 - Pour une critique synthétique de la chronologie de J.-J. Hatt, voir Castorio, 2009, p. 568-569 et tabl. B.
10 - Braemer, 1988, p. 95.
11 - Voir en particulier Rapin, 2003, p. 131-133. L'auteur dénonce une chronologie forcée faisant coïncider *terminus post quem* et *terminus ante quem* dans les sites ayant livré de la statuaire celte en pierre, afin de la rapprocher le plus de l'influence grecque.

rassemblées dans une publication de synthèse. Très récemment, M. Hainzmann a attiré l'attention sur le déficit persistant de critères de datation, imputable à un manque de dialogue entre les spécialités – archéologie de terrain, épigraphie, pétrographie, analyses stylistiques, *etc*. Nul doute que les espaces et les moyens de cette communication transversale vont s'accroître dans les années qui viennent, notamment par la poursuite du Congrès international sur l'art provincial romain, dont la quatorzième édition s'est récemment tenue à l'Université de Bourgogne.

Un renouveau méthodologique nécessaire

Dans l'artisanat de la pierre, c'est avant tout l'objet achevé qui a concentré l'essentiel de l'intérêt scientifique, et ceci au détriment des stades de sa mise en œuvre, de l'extraction du matériau jusqu'à l'acquisition du produit[1]. Cette focalisation sur l'objet fini s'est parfois faite dans un esprit de rejet de l'étude approfondie du matériau ou de sa provenance, ce qui constitue pourtant le premier maillon de la chaîne opératoire de la pierre. Cependant, et parfois au sein d'études modestes, tant par leur volume que par leur portée, on a pu affirmer la nécessité d'associer l'approche stylistique, la détermination du matériau et de sa provenance ainsi que l'examen du contexte archéologique[2].

L'analyse du matériau doit se faire conjointement avec un travail sur les carrières de la zone étudiée. Ici, le problème principal provient de l'absence de vestiges monumentaux ou spectaculaires. L'archéologue est contraint d'analyser davantage de vestiges en négatif – enlèvements, déchets de taille, *etc*. – qu'en positif. Ceci explique pourquoi l'étude des carrières a pu sembler un domaine assez aride de la recherche. En effet, les traces laissées par les activités d'extraction ont subi l'action des végétaux et l'érosion. Mais surtout, les fronts de taille anciens disparaissent au fur et à mesure de l'avancée ou de la reprise de l'exploitation à des périodes ultérieures. Si l'on considère également la grande rareté de matériel datant en contexte, on comprend en quoi la discipline archéologique seule peut rapidement s'avérer insuffisante. Pourtant la littérature antique n'est pas muette au sujet des carrières. Les auteurs étaient en revanche moins intéressés par les aspects économiques que par leur dimension sociale. En effet, à l'époque romaine, la carrière offre avant tout le cadre d'un travail pénible et dangereux, dont l'assignation des individus pouvait, entre autres, relever du cadre pénal[3].

1 - Le constat avait été fait par R. Bedon pour la statuaire et les éléments architecturaux. Bedon, 1984, p. 8.
2 - Voir à titre d'exemple Chevallier, 1974.
3 - Plaute, *De Captivi*, V, 1.

Les recherches archéologiques portant sur les carrières peuvent remonter jusqu'au début du XIX^{e} siècle. On trouve de nombreux rapports plus ou moins détaillés de prospection dans les différents bulletins et comptes-rendus des sociétés savantes françaises. Une première étude globale voit le jour en 1908 sous la plume de C. Dubois : si le cadre géographique est très important – l'Empire dans son ensemble –, le cadre d'étude – essentiellement juridique – est alors très limité et n'intègre pas la dimension archéologique. De façon générale, on constate encore chez les chercheurs du début du XX^{e} siècle que les recherches sur les carrières et la quête d'une meilleure connaissance de l'artisanat de la pierre constituent deux choses distinctes. Une réunion des deux aspects est esquissée par le *Recueil* d'Espérandieu : dans un certain nombre de fiches figurent des indications relatives à la qualité et à l'origine des pierres employées. Mais n'étant pas lui-même spécialiste de la question, É. Espérandieu relaye le plus souvent des déterminations opérées avant lui. Pour le reste, il se cantonne à une appréciation assez vague du matériau[1]. De même, aujourd'hui et après un siècle de recherches écoulé, on constate que les informations les plus précises qu'il donne renvoient davantage à des appellations traditionnelles qu'à des réalités géologiques. Aussi, et dès les années 1950, le milieu scientifique reconnaît la nécessité d'une formation géologique alliée à une étude pétrographique, composantes indispensables à la caractérisation et à la reconnaissance des différents faciès. P. Lebel signe ainsi en 1953 un article intitulé « Carrières exploitées en Gaule ». publié dans la Revue Archéologique de l'Est[2]. Il opère alors une brève synthèse des découvertes archéologiques faites dans les carrières des Gaules et des Germanies. Le chercheur démontre dans le même temps l'intérêt technique de ces exploitations, au-delà des aspects administratifs, et rappelle la nécessité de jalons chronologiques, que ce soit pour dater les carrières ou les productions qui en sont issues. Dans les années 1960, c'est P.-M. Duval qui aborde la question à son tour[3]. Il réclame l'implication des disciplines scientifiques, de manière à prendre le pas sur l'amateurisme et les approximations héritées de méthodes auparavant peu rigoureuses. L'appel, bien que modeste, est entendu, et les années qui suivent voient l'élaboration de nouvelles problématiques scientifiques concernant ce domaine[4], pour finalement déboucher sur un remarquable travail de synthèse réalisé par R. Bedon[5]. La connaissance des carrières antiques, des modes et stratégies d'exploitation jusqu'à la taille, au

1 - La majorité des éléments du *Recueil* sont considérés comme étant réalisés en « pierre commune ». Les déterminations plus précises sont le plus souvent issues de travaux précédents et demeurent génériques : il s'agit de pierres « dite de... », avec peu de considérations pour le cadre pétrographique.
2 - Lebel, 1953, p. 360-365.
3 - Duval, 1966.
4 - Chevallier, 1977.
5 - Bedon, 1984.

bardage, au levage et à la mise en œuvre des blocs extraits a également été fortement enrichie par les travaux de J.-P. Adam[1]. Ces derniers marquent alors un certain aboutissement des recherches théoriques et techniques menées depuis les premières réflexions sur le sujet.

Pourtant, et à mesure que les connaissances sur les carrières antiques s'accumulent, le lien avec l'objet sculpté fini n'est que rarement fait. Inversement, cette nouvelle curiosité scientifique pour le matériau utilisé pour un objet donné ne s'accompagne pas nécessairement d'une recherche du centre d'extraction. Une première explication tiendrait dans le fait que les carrières antiques sont à chercher à l'extérieur des villes, le plus souvent dans un territoire rural aujourd'hui encore largement méconnu[2]. R. Bedon avait déjà attiré l'attention sur le fait qu'au sein de l'archéologie gallo-romaine existait une certaine fascination pour le milieu urbain, laissant trop régulièrement de côté les contextes périurbains ou ruraux[3]. C'est pourtant dans ces contextes que se trouve la grande majorité des carrières de la Gaule. Ensuite, la recherche contemporaine est encore marquée par un cloisonnement des spécialités. L'étude de la statuaire antique relevant ordinairement de l'Histoire de l'art plutôt que de l'archéologie, les études à grande échelle et véritablement pluridisciplinaires – mêlant archéologie, histoire de l'art, anthropologie et pétrographie – sont encore à faire.

Nous avons évoqué plus haut les étapes de réalisation de l'objet sculpté. Afin de mieux les aborder, on aura compris l'intérêt d'amorcer la réflexion avec la carrière. Par la suite, il est nécessaire d'éclairer les différents stades de taille. Pour cela, les traces d'outils et les inachevés sont précieux et permettent de mettre en lumière des manières de faire et des habitudes d'atelier. C'est une approche de l'objet sculpté sous l'angle technique, indissociable du processus de fabrication[4]. Reconnaître un outil par la trace qu'il a laissée est essentiel, mais doit toujours être remis dans une perspective de compréhension des étapes de taille. L'étude de l'*instrumentum* pour lui-même n'apporte que peu d'informations importantes, car il ne s'agit que d'un maillon de la chaîne opératoire. Désormais, cette dernière ne peut plus être limitée à l'objet achevé : l'étude doit se poursuivre par les étapes ultérieures, à savoir son utilisation et son abandon. C'est l'archéologie qui fournit les contextes permettant de constater l'abandon – ou la destruction – et de remonter jusqu'au cadre d'usage, ou du moins d'exposition. Ce dernier terme ne doit pas prêter à confusion : l'objet sculpté n'est pas passif, mais est élaboré à

1 - Adam, 1984.

2 - À l'échelle de l'ensemble de la Gaule romaine, quelques exceptions sont toutefois à noter : à Périgueux d'abord, où deux carrières en contexte urbain antique ont récemment été découvertes (Blanc *et alii*, 2004, p. 13-37) ; à Alise-Sainte-Reine ensuite, où une carrière a clairement été identifiée sous l'*area* du temple du forum (cf. corpus n° 01).

3 - Bedon, 1984, p. 8.

4 - Jockey, 1998, p. 154.

la manière d'un outil dynamique, pour paraphraser M. Aldhouse-Green[1]. La mise en lumière de sa fonction et de l'intention de son créateur sont des points tout aussi essentiels que les étapes techniques de sa réalisation. Pour cela, on doit se débarrasser de tout *a priori* esthétique au profit d'une réflexion sur la pensée et les symboles de la communauté produisant et utilisant l'objet[2]. Cela n'implique pas pour autant de rejeter tout discours sur la compétence de l'artisan, que l'on peut envisager à partir de l'objet fini[3]. En effet, on ne peut pas progresser dans la compréhension du travail de la pierre si l'on utilise toujours les mêmes grilles de lecture pour qualifier ses artisans, que ce soit en nivelant leurs compétences par le bas – si l'on se défie de l'art « provincial » par rapport à l'art romain – ou par le haut – au travers d'un discours relativiste qui verrait dans chaque maladresse une volonté du sculpteur, ou pire, une revendication. Certains artisans étaient plus habiles que d'autres ; leur formation, leur manière de travailler, leurs rapports entre eux – éventuellement hiérarchiques – et la limite de leurs compétences sont autant de points cruciaux de l'étude de l'objet sculpté. On ne doit pas non plus renoncer à présenter des arguments de datation, du moment que ceux-ci reposent sur des critères relativement fiables. Un tri est donc nécessaire, de même que le recours à toutes les spécialités concernées par l'artisanat de la pierre. Enfin, le croisement des observations – matériau, technique, datation, usage, localisation, *etc*. – doit aboutir à l'identification de « mains » et d'ateliers, amenant l'étude de l'échelle de l'objet à un niveau macroscopique.

Redécouvrir un artisanat majeur du territoire éduen

On l'aura compris, voilà les éléments qui composent la grille de lecture que nous nous proposons d'adopter pour éclairer la chaîne opératoire de l'objet sculpté. C'est bien tout un artisanat qu'il s'agit de mieux comprendre. Un territoire de cité gallo-romaine est alors une échelle appropriée, et la *civitas* éduenne est tout indiquée. En effet, elle fait montre d'une production sculptée quantitativement rare pour l'ancienne *Gallia Comata*, avec 1183 objets inventoriés dans le *Recueil* d'Espérandieu, soit plus d'un dixième d'un inventaire qui comprend l'ensemble des provinces gauloises, de la Narbonnaise aux Germanies.

Il est crucial de souligner l'originalité de la *civitas* éduenne qui, plus que ses proches voisins lingons, séquanes, sénons ou bituriges, paraît avoir eu une intense production

1 - Aldhouse-Green, 2004, p. 2.
2 - Sur cette problématique, voir un cas d'application dans le monde gréco-romain avec l'étude des portraits faite par M. Denti, 2008.
3 - Voir en particulier Johns, 2003.

d'objets sculptés. Nous évoquions plus d'un millier d'objets éduens dans le *Recueil* ; par comparaison, dans le *Nouvel Espérandieu* n'ont été établies que 551 fiches pour Lyon, antique *Lugdunum* et capitale des Trois Gaules, ou 169 pour Fréjus[1]. Et encore, ces points de comparaison sont issus de recherches récentes, alors qu'Émile Espérandieu est le dernier scientifique en date à avoir inventorié les éléments sculptés éduens. Nul doute que dans le siècle qui nous sépare du Commandant, le corpus s'est considérablement étoffé, grâce à la création de groupes archéologiques, comme le GRADE, à Entrains-sur-Nohain, ou le service d'archéologie municipale d'Autun, ou encore du fait du développement de l'archéologie préventive, sans oublier les nombreuses découvertes fortuites. Certes, des chercheurs ont participé depuis Espérandieu à une meilleure connaissance de la sculpture éduenne, à l'image d'Émile Thévenot[2], de Claude Rolley[3], de J.-B. Devauges[4], de R. Niaux[5] et surtout de Simone Deyts[6]. Aux apports de ces noms fameux doivent encore être ajoutés des travaux universitaires à valeur d'inventaire[7]. Toutes ces contributions sont précieuses, mais elles ont surtout un caractère local, et rares sont celles que l'on pourrait qualifier de récentes.

Par-dessus tout, aucune n'a eu l'ambition synthétique de répondre aux questions suivantes : pourquoi l'artisanat de la pierre est-il si développé chez les Éduens ? Quels en sont les aspects culturels, économiques, techniques, géographiques et humains ? Enfin, comment le cas éduen peut-il éclairer un artisanat gallo-romain encore si méconnu ? Pour répondre à ces questions, et comme dans les recherches plus anciennes, on doit partir d'un inventaire le plus complet possible. Ses limites géographiques doivent être suffisamment larges pour permettre un examen de l'artisanat dans ses aspects géographiques – déplacement des objets ou des artisans, phénomènes de concentration –, culturels – développement et caractérisation de manières de faire locales, influences et apports extérieurs – et économiques – transports de matériaux, créations d'ateliers. Voilà pourquoi les découvertes d'objets sculptés sont prises en compte dans les limites étendues de la cité éduenne, c'est-à-dire en intégrant les environs d'Auxerre et le territoire mandubien, mais aussi dans les agglomérations limitrophes. La

1 - Lavagne et Darblade Audoin, 2006 ; Lavagne et Lemoine, 2013.
2 - On pourrait se reporter à l'ensemble de la bibliographie d'É. Thévenot, chaque article apportant un éclairage particulier sur une divinité ou un ensemble de sculptures remarquables du territoire éduen. Son ouvrage majeur reste *Le Beaunois gallo-romain*, paru en 1971.
3 - Rolley, 1979 et 1981.
4 - Devauges, 1965, 1969-1971, 1971 et 1988.
5 - Niaux, 1991-1992, 1995-1996.
6 - Une bonne partie de sa bibliographie est consacrée à la publication de découvertes inédites. Ses recherches sur les Sources de la Seine ont particulièrement fait date (Deyts, 1966 et 1994), de même que ses réflexions plus synthétiques, et sans précédent pour le territoire éduen, sur l'organisation des ateliers de sculpture (Deyts, 1971 et 2010).
7 - Pour le musée Rolin, à Autun, voir Mordier, 1965 ; pour le musée de Beaune : Imbert, 1970 ; pour les découvertes du sanctuaire de Ménestreau, Vieillard, 1993.

constitution de l'inventaire ne doit pas non plus se borner à un type d'objet, mais doit prendre en compte différentes catégories – votive, funéraire, cultuelle, *etc*. – afin de mettre en lumière des spécialités ou au contraire des polyvalences d'ateliers, de même que des techniques et des usages spécifiques – notamment des roches. Cet inventaire nous permettra d'appréhender la chaîne opératoire de la pierre selon plusieurs axes : les carrières gallo-romaines ayant fourni le matériau employé ; les étapes de réalisation, au travers des traces d'outils et des inachevés ; l'utilisation et la disposition de l'objet ; son abandon ou sa destruction. Enfin, il nous sera alors possible de changer d'échelle d'analyse, en réunissant des éléments du corpus éduen au sein de la production d'ateliers et de sculpteurs identifiés, ce qui permettra ainsi de présenter des hypothèses concernant l'organisation de ces ateliers, leurs influences, leurs rapports et donc leur rôle dans l'économie de la pierre antique.

Première partie

La sculpture sur pierre en Gaule romaine : généralités

1. Quatre siècles de sculpture gallo-romaine dans le nord-est des Gaules

On ne peut entreprendre l'examen de la sculpture éduenne sans rappeler un certain nombre des points historiques. En effet, l'artisanat de la pierre n'est pas un phénomène totalement nouveau dans les Gaules, car elle connaît des manifestations qui remontent bien avant la conquête romaine. Il est par ailleurs important de mettre ces données en relation avec un cadre plus large : celui de l'exploitation de la pierre, de la Protohistoire au Bas-Empire. Mais entre temps, des aspects plus précis concernant l'étude de la sculpture gallo-romaine doivent être abordés. Nous l'avons dit, ce sujet de recherche est assez ancien et a connu ses figures de proue, dont J.-J. Hatt n'est pas des moindres. Il s'agira donc de faire un point sur les théories, hypothèses et *a priori* qui émaillent encore l'analyse de l'objet sculpté dans les Gaules romaines.

1.1. Le travail de la pierre avant la conquête romaine

1.1.1. Les recherches sur la statuaire protohistorique

L'artisanat des périodes hallstattienne et laténienne est, dans l'état actuel des connaissances, majoritairement dominé par la métallurgie. L'artisanat de la pierre apparaît comme peu répandu et le matériau en lui-même ne connaît qu'une faible utilisation par rapport aux périodes ultérieures[1]. Plusieurs facteurs peuvent expliquer et aussi nuancer ce désintérêt pour la sculpture sur pierre.

En premier lieu, il semble que les Gaulois n'aient livré de leur panthéon que très peu de représentations, et encore sont-elles tardives ou difficiles à dater[2]. On a donc considéré que le mode traditionnel de figuration passait par un langage symbolique, zoomorphe, voire ornemental. En revanche, les représentations anthropomorphes des divinités passent pour inexistantes. Certains chercheurs en ont conclu à un interdit religieux, à l'image de S. Reinach, voilà plus d'un siècle[3]. Ils se sont également appuyés sur une mention très célèbre de Diodore de Sicile, qui semble valider l'hypothèse de l'aniconisme celtique. L'historien grec rapporte,

1 - Dworakowska, 1983, p. 15-16
2 - Le chaudron de Gundestrup n'est pas l'exemple le moins célèbre, que ce soit du point de l'iconographie ou de la controverse sur le sujet.
3 - Reinach, 1892, p. 190. J.-L. Brunaux tire argument de ce constat pour mettre en relief le pouvoir des druides et leurs liens, même lointains, avec le pythagorisme. Brunaux, 2006, p. 182-183.

lors du saccage de Delphes par les Gaulois, la raillerie de Brennos à l'égard « de ceux qui, croyant que les dieux ont forme humaine, leur dressent des statues de bois et de pierre »[1]. L'épisode est traditionnellement daté de 279 av. J.-C. Cependant, le point de vue des Gaulois sur la question a pu évoluer entre le début du III^e^ s. av. J.-C. et la conquête césarienne. On invoque à nouveau et depuis longtemps[2] la mention de César au sujet des *simulacra* de Mercure[3]. Le même terme se retrouve chez Lucain à propos de dieux figurés sur des troncs coupés[4]. En conséquence, on pourrait penser que de Brennus à Vercingétorix, les divinités ont été progressivement représentées. Au mieux, les Gaulois auraient alors près de trois siècles de retard par rapport aux Grecs et aux Étrusques, qui figeaient leurs dieux dans la pierre dès la fin de l'époque archaïque.

Les dernières décennies ont vu des découvertes qui peuvent modifier notre appréhension du sujet. Elles doivent aussi questionner les interprétations que l'on donne aux éléments de statuaire préromaine découverts en Gaule et dans les régions de culture celtique. Jusqu'aux fouilles du Glauberg, seuls les sites majeurs d'Hirschlanden, de Roquepertuse et d'Entremont avaient les vestiges permettant d'affirmer que les populations celtes n'étaient pas totalement étrangères à la sculpture sur pierre. Quelques découvertes plus isolées, comme celles des personnages aux torques de Pauvreley, en Indre-et-Loire, et d'Alésia, complétaient ce premier corpus[5]. Cependant, le désir de compréhension d'un mobilier encore rare a poussé certains chercheurs à des interprétations rapides et à des datations hâtives[6]. C'était là probablement les erreurs de jeunesse d'un domaine de la recherche encore récent. En effet, il a fallu attendre 1987 pour voir la publication du premier inventaire des stèles funéraires de l'âge du Fer[7]. C'est finalement onze années plus tard, et après les découvertes du Glauberg, que P.-P. Bonenfant et J.-P. Guillaumet ont réalisé le premier ouvrage de synthèse sur la statuaire anthropomorphe hallstattienne[8]. Les auteurs esquissaient alors un classement stylistique des productions : styles figuratif, symbolique et brut. Depuis, le corpus s'est sensiblement étoffé, notamment avec les découvertes laténiennes de Paule (Côtes-d'Armor)[9], de Vix (Côte-d'Or)[10]

1 - Diodore de Sicile, *B. H.*, XX, 20 (trad. Paul Goukowsky, éd. Les Belles Lettres).
2 - Au moins depuis P.-M. Duval, 1957, n° 20.
3 - *De Bello Gallico*, VI, 17, 1.
4 - Pharsale, III, 412-417.
5 - Pour Pauvrelay : Espérandieu, *Recueil*, vol. 13, n° 8319 ; pour Alésia, voir le corpus éduen, C.1.
6 - On peut penser ici notamment à P. Lambrechts. Son ouvrage de 1954, *L'exaltation de la tête dans la pensée et dans l'art des Celtes*, a eu un impact majeur sur le travail de J.-J. Hatt et globalement sur la compréhension de l'iconographie laténienne.
7 - Kimmig, 1987.
8 - Bonenfant et Guillaumet, 1998.
9 - Ménez, 1999.
10 - Chaume et Reinhard, 2011.

ou de Châteaumeillant (Cher)[1]. Le sud de la France a également livré de nombreuses statues ; la table ronde de Rodez, accompagnée d'une exposition des principales pièces, a marqué une avancée importante dans la compréhension de la statuaire préromaine[2]. Auparavant, l'article de A. Duceppe-Lamarre avait montré le potentiel d'étude de ce domaine artisanal à l'échelle de l'Europe et pour les deux âges du Fer[3]. Désormais, et depuis un peu plus de dix ans, l'étude de la sculpture en pierre d'époque protohistorique est régulièrement enrichie de nouvelles contributions[4]. Notons d'ailleurs qu'un inventaire raisonné devrait voir le jour sous peu grâce à J.-P. Guillaumet, dans le cadre du *Nouvel Espérandieu*.

Les hypothèses concernant la fonction de ces éléments sculptés sont désormais mieux étayées. Le rôle funéraire de la statue en ronde-bosse d'Hirschlanden, placée au sommet d'un tumulus, semble pratiquement acquis. Il en va de même pour les cippes anthropomorphes du Hallstatt D et du début de La Tène. Les guerriers accroupis d'Entremont, de Roquepertuse et de Glanum, beaucoup plus tardifs, sont assimilés de leur côté à des défunts héroïsés. S. Deyts avait relevé les caractéristiques spécifiques de certaines statuettes de la fin de l'indépendance, notamment celles de Pauvrelay ou de Saint-Marcel (Indre)[5], porteuses de torques, mais aussi d'attributs distincts des statues du sud de la France – respectivement polydactylie et vêtement traité à la manière d'une corbeille au niveau des genoux. Selon S. Deyts, ces représentations encore atypiques pourraient être celles de divinités, résultant d'un glissement iconographique issu de l'image du guerrier[6]. Cette hypothèse, bien qu'intéressante, n'a été que peu suivie.

Au-delà des aspects quantitatif et qualitatif, le corpus de la statuaire celtique se heurte souvent à des problèmes de datation. Les contextes archéologiques sont souvent mal renseignés pour les découvertes anciennes, lorsqu'ils ne sont pas mal interprétés[7]. Comme l'a souligné A. Rapin, les datations proposées pour la statuaire ont parfois subi une regrettable confusion entre *terminus post quem* et *terminus ante quem* ; c'est notamment le cas pour les sites de Roquepertuse et de Glanum[8]. Désormais, on s'accorde à dire que la sculpture celtique hallstattienne pourrait remonter au VII^{e} s. av. J.-C. ; elle se serait exprimée par des stèles anthropomorphes, dont un foyer de développement notable a été identifié en Allemagne du

1 - Krausz et Coulon, 2010.
2 - Gruat *et alii*, 2009.
3 - Duceppe-Lamarre, 2002.
4 - Voir par exemple Arcelin et Rapin, 2003 ; Szabó, 2003 ; Verzár-Bass, 2008 ; Krausz, 2008 ; Krausz et Coulon, 2010 ; Ney, 2015.
5 - Krausz, 2013.
6 - Deyts, 1992, p. 16-19.
7 - Duceppe-Lamarre, 2002, p. 285.
8 - Rapin, 2003, p. 131-133.

sud[1]. Mais un grand vide chronologique demeure entre la transition fin du Hallstatt-début de La Tène et le II[e] s. av. J.-C. Ce hiatus peut être expliqué, du moins en partie, par les *a priori* de nombreux chercheurs concernant la capacité des Celtes à l'innovation.

1.1.2. Les influences méditerranéennes

Avec la question de la statuaire celtique se pose le problème des influences et des inspirations endogènes jugées nécessaires à l'éclosion de l'art statuaire[2]. Pour de nombreux chercheurs, et parmi les premiers P. Jacobsthal[3], celui-ci ne se serait développé que sous l'effet du « souffle civilisateur méridional », pour reprendre l'expression – non sans ironie – d'A. Rapin[4], c'est-à-dire grâce aux contacts avec les mondes hellénistique et italique. Dans la recherche française, l'influence grecque sur l'art celtique est largement acceptée depuis J. Déchelette[5], tandis qu'on a considéré comme négligeable la portée de la culture italique avant la conquête de César. Ce n'est que progressivement qu'une influence à part entière du monde italique a été reconnue[6].

Au rang des ambassadeurs de la culture hellénistique en territoire celte figurent en première position les Massaliotes. La colonie phocéenne aurait agi en tête de pont de l'hellénisme. C'est l'influence de ce dernier que L. Fischer reconnaît dans la sculpture lapidaire du sud de la France, particulièrement dans le traitement des têtes[7]. Les accroupis de la même région trouvent aussi un parallèle frappant dans la statuaire grecque d'époque archaïque[8]. Mais l'influence méditerranéenne n'est pas seulement palpable dans les représentations humaines : elle a également été démontrée dans la figuration des créatures monstrueuses, à l'image de la Tarasque de Noves[9]. On se situe cependant de nombreux siècles après la fondation de *Massalia*, ce qui signifie que les effets des échanges culturels entre Grecs d'Orient et indigènes ne se sont pas immédiatement fait sentir.

1 - Szabó, 2003, p. 151.
2 - On regrettera sur ce point l'absence d'étude récente et diachronique de la statuaire en pierre sur le territoire français, et plus largement en Europe de l'Ouest, visant à savoir avec quel « paysage » artistique devaient évoluer les populations, du Néolithique à l'Antiquité, afin d'y déterminer la place réelle de la pierre.
3 - L'idée est développée dans son fameux ouvrage *Early Celtic art* ; voir la réédition de 1969 par The Clarendon Press, 2 vol.
4 - Rapin, 2003, p. 133.
5 - Déchelette, 1913 et 1914.
6 - Hatt, 1960a, p. 6.
7 - Fischer, 1998.
8 - Rapin, 2003, p. 134-135. Voir aussi sur ce sujet Guillaumet, 2003.
9 - Duceppe-Lamarre, 2001.

Les influences italiques sont toutefois plus difficiles à discerner. Pour M. Szabó, les monuments hallstattiens ont pu prendre leur inspiration dans les stèles anthropomorphes italiennes qui les précèdent en partie[1]. Il est vrai que la proximité des traits schématisés du visage ou de la position des bras est parfois frappante[2]. Mais il est très délicat de tracer un trait d'union entre des productions si éloignées dans le temps – depuis le Néolithique pour les stèles anthropomorphes – et si différentes. En effet, pour les stèles d'Italie comme pour celles du monde celte, l'appartenance des personnages représentés au monde funéraire n'est pas automatique, mais doit être démontrée en s'appuyant sur un corpus bien documenté. De plus, si l'on compare des représentations caractérisées par leur schématisation et leur naïveté, on s'apercevra que les parallèles sont nombreux, notamment avec l'art roman[3], ou encore avec la façon dont les enfants dessinent aujourd'hui encore le corps humain[4]. Donc, si l'on ne peut refuser l'idée d'une influence de l'art italique, celle-ci reste encore à qualifier et doit correspondre à des échanges beaucoup plus proches dans le temps de la statuaire celte protohistorique.

Peut-être le monde italique a-t-il au moins participé à la diffusion de la statuaire anthropomorphe, notamment par l'importation de la part des élites celtes de vaisselle en bronze ornée de représentations humaines, parfois même en ronde-bosse. L'idée n'est pas neuve : dès les années 1950, P.-M. Duval avait considéré que l'influence romaine avait certainement contribué son développement[5], à défaut d'en être à l'origine. Mais curieusement, peu d'hypothèses ont été proposées concernant les raisons de l'adoption par les Celtes de la représentation sur pierre. Selon É. Thévenot, les raisons seraient plastiques et pratiques[6] : la découverte de l'iconographie gréco-romaine aurait offert aux Gaulois un nouveau mode de représentation de leurs propres divinités. L'hypothèse est contestable, car même sans la pierre, ce ne sont pas les matériaux plastiques qui manquent. Peut-être doit-on poser le problème autrement : l'adoption de la statuaire anthropomorphe reflète-t-elle un choix conscient ou la marque d'une lente évolution de l'art ? Récemment, M. Aldhouse-Green rappelait la force particulière de l'image, qui tient en sa capacité à modifier rapidement et profondément le monde en se basant sur un discours immédiat et avec le moins d'ambiguïtés possibles[7]. L'art

1 - Szabó, 2003, p. 151-152.
2 - On comparera à ce propos la stèle n° 21.623 du corpus éduen avec celles présentées dans Ratti, 1994, n° 10 et 11.
3 - Voir en particulier dans la stèle n° 21.342, rapprochée d'une scène de baptême publiée dans Cavalli, 2002, p. 103, n° 6, fig. II-7.
4 - Johns, 2003, p. 20.
5 - Duval, 1957, p. 125.
6 - Thévenot, 1968, p. 11.
7 - Aldhouse-Green, 2004, p. 8-9.

méditerranéen aurait pu agir comme une force de changement des habitudes, en devenant lui-même une part importante du paysage iconographique.

1.2. Après la conquête : apports et évolution stylistique

1.2.1. Art celtique et art classique

Après la conquête césarienne, et contrairement au sud de la Gaule, la *Gallia Comata* passe pour avoir été assez lente à accueillir les influences méditerranéennes[1]. C'est la sculpture gallo-romaine du premier siècle de notre ère qui l'indiquerait : son style serait l'héritage direct de l'art celtique nourri des influences italiques[2]. On a même donné aux Celtes de Cisalpine un rôle primordial dans l'élaboration d'un art provincial, transmis ensuite vers les provinces septentrionales. Voilà pourquoi, il y a maintenant près d'un siècle, des chercheurs ont considéré que l'art de Gaule romaine avait en commun avec celui des provinces de Norique et de Pannonie un berceau cisalpin[3]. Toutefois, cette thèse « celto-centrée » est remise en question depuis plus d'une génération pour les provinces citées précédemment[4], mais aussi pour la Bretagne[5]. Pour l'ancienne Gaule chevelue, il est tout aussi difficile de tirer un trait d'union entre l'iconographie des anciennes provinces celtiques et la statuaire gallo-romaine. Toutefois, il est indubitable que des motifs proprement gaulois ont perduré, comme les torques[6], la tricéphalie[7] ou peut-être aussi la station assise et en tailleur[8].

Mais ces motifs issus vraisemblablement de l'art celtique sont rares et sont souvent dilués dans des représentations où l'iconographie est clairement gréco-romaine. C'est bien cette dernière qui domine, contrairement au discours des partisans de la « résistance » celtique qui n'hésitent pas à voir dans les couples mixtes de divinités, dits « couples éduens », une hiérogamie bilatérale entre une déesse romaine et un dieu gaulois[9]. Avec la conquête

1 - Hatt, 1957b, p. 71.
2 - *Ibid.*
3 - L'un des premiers à défendre cette thèse pour ces territoires est Arnold Schober, 1923.
4 - Kenner, 1988, p. 74. L'auteur défend plutôt l'idée d'un caractère universel des principales tendances stylistiques observées dans l'art provincial, au-delà des frontières et des modèles romains. Pour la Cisalpine, voir Verzár-Bass, 2008.
5 - Johns, 2003.
6 - Dans le catalogue de la statuaire éduenne, voir les n° 71.368, 71.548 et 89.14.
7 - N° 21.175, 21.491, 71.514 et P.56.
8 - Krausz et Coulon, 2010.
9 - Espérandieu, 1907-1908 ; Toutain, 1914b.

romaine – si ce n'est avant – se répand un tout nouveau répertoire imagier qui s'offre au regard des populations locales : vêtements, attributs, scènes et personnages mythologiques, mais aussi formes des monuments et organisation des espaces figurés. La confrontation entre art celte et romain va encore plus loin. Comme l'a très bien exprimé M. Verzár-Bass, les populations celtes sont coutumières d'un art essentiellement ornemental, tandis que la culture classique est fondée sur la *mimesis* de la nature[1]. En conséquence, les apports gréco-romains ne se limitent pas uniquement à des motifs, mais aussi à une nouvelle conception de l'art ; si sa pénétration est palpable chez les populations celtes à la Tène finale, elle achève de s'imposer durant l'époque gallo-romaine. En revanche, le phénomène ne semble pas directement suivre la conquête.

1.2.2. Jean-Jacques Hatt et la chronologie de la sculpture gallo-romaine

On doit à J.-J. Hatt d'avoir esquissé une évolution stylistique de la statuaire gallo-romaine. Ses travaux ont largement participé à identifier et à caractériser des apports et des influences gréco-romaines, et plus précisément hellénistiques. Leur marque est ancienne et profonde en Gaule Narbonnaise[2], mais pour les Trois Gaules le processus est plus récent et a peut-être aussi été plus long. Dans le nord-est des Gaules, l'assimilation de l'hellénisme en sculpture ne serait même réelle qu'à partir du règne des Flaviens ; J.-J. Hatt le perçoit au travers des stèles funéraires, certes adoptées sous l'influence de l'art romain, mais dérivées du *naïskos* grec[3]. C'est sur le Rhin que les premières marques de pénétration de l'influence hellénistique se font sentir, notamment par la colonne de Mayence, comparable au sarcophage de Palencia[4]. Mais là aussi, les apports sont mieux assimilés à la fin du I^{er} s., comme en témoigne la colonne de Trèves, inspirée d'une Galatomachie[5]. Les ports de la côte méditerranéenne et la vallée du Rhône ont pu jouer un rôle majeur dans la diffusion des influences hellénistiques[6], mais les apports des légionnaires ont dû être tout aussi significatifs[7]. Pour certains auteurs, cette assimilation progressive des modèles grecs dans les

1 - Verzár-Bass, 2008, p. 34.
2 - Pour une synthèse récente sur la statuaire dans cette province, voir Delestre, 2009.
3 - Hatt, 1959, p. 217-227 ; 1966a, p. 58.
4 - *Idem*, 1957a. Pour la colonne de Mayence : *CIL*, XIII, 11806 et Espérandieu, *Recueil*, vol. 7, n° 5884 ; pour le sarcophage de Palencia : García y Bellido, 1949, I, n° 249, p. 175.
5 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 6, n° 4970.
6 - Hatt, 1959, p. 244.
7 - Lazzaro, 1993, p. 58.

Germanies se conçoit même comme une évolution méliorative, notamment dans les monuments funéraires, au travers d'une meilleure élaboration d'ensemble et d'un enrichissement de la décoration[1]. En revanche, pour l'ouest des Gaules, il semble qu'il faille attendre au moins le règne d'Hadrien pour voir l'émergence d'un art local ayant parfaitement assimilé les canons gréco-romains. C'est en tout cas ce que l'exemple de la Minerve de Poitiers pourrait montrer[2].

Il ne s'agit là que de quelques exemples, mais qui doivent montrer que l'adoption de l'iconographie classique n'est pas unitaire dans les provinces gauloises. Des écarts chronologiques peuvent être constatés. Face à cette réalité, J.-J. Hatt a proposé une chronologie de la sculpture pour le seul nord-est de la Gaule. On doit à J.-N. Castorio d'en avoir récemment fait la synthèse, que nous avons reportée au **tableau 1**[3]. La question des influences hellénistiques y est récurrente ; il s'agit là aussi du reflet d'une époque où l'on considérait l'art romain comme un vassal de l'art grec, pour ne rien dire du mépris qu'affichaient plus ou moins ostensiblement de nombreux chercheurs envers l'art provincial[4]. Mais J.-J. Hatt avait le mérite de ne pas le partager ; il a même contribué à donner à l'art gallo-romain ses lettres de noblesse en le reliant soit à l'art grec – le sommet de tout art statuaire depuis Winckelmann –, soit à un art celtique qu'il idéalise en partie. Il demeure que cette chronologie présente de nombreux défauts, rappelés par J.-N. Castorio[5] : faible quantité de monuments datés, hétérogénéité des éléments comparés et postulat évolutionniste minent le discours du savant. Mais certaines de ces grandes lignes ne sont pas fondamentalement erronées, comme la forte influence hellénistique dans la première moitié du II^e^ s., suivie d'une tendance « pergaménienne » vers la fin du même siècle, ou encore l'épaississement des figures au cours du III^e^ s. Mais il s'agit surtout là d'évolutions de l'art « *Stadtrömische* » ou « romain de Rome » ; leur validité pour l'ensemble de l'art provincial est aussi discutable que le fait d'aborder la sculpture gallo-romaine comme une entité homogène. Ce dernier point est pour nous une erreur fondamentale, que bien heureusement les chercheurs actuels évitent le plus souvent, notamment grâce à leur prudence vis-à-vis de l'interprétation des produits de l'artisanat gallo-romain. On doit néanmoins insister sur cet aspect : la sculpture gallo-romaine doit continuer à résister à toute tentative de chronologie univoque et linéaire, car elle n'a rien d'homogène, même à l'échelle d'une *civitas*. L'expression même d'« art provincial » est

1 - Lazzaro, 1993, p. 58.
2 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 2, n° 1392 ; Picard, 1984.
3 - Castorio, 2009, p. 569, tabl. B.
4 - Johns, 2003, p. 9-12.
5 - Castorio, 2009, p. 569-570.

relative, presque antonymique à « *Stadtrömische* », et son principal défaut est de désigner communément un art hétérogène et fluctuant ; c'est l'opposition consommée entre « art savant » et « art populaire »[1].

1.3. « Art provincial » et classicisme gréco-romain

1.3.1. Les théories du retard provincial et de la résistance à l'occupant

Confrontés à la grande disparité des styles et des iconographies, ainsi qu'à la reproduction plus ou moins fidèle des canons classiques au sein de leur province d'étude, de nombreux spécialistes se sont interrogés sur l'existence d'une volonté de résistance exprimée dans les arts plastiques. Le désir de séparer un « art indigène » d'un « art de l'occupant » est parfois même la pierre angulaire de certains travaux d'inventaire[2]. L'idée maîtresse de ces recherches est qu'il est possible d'appréhender l'esthétique et la dimension religieuse préromaines au travers de la statuaire d'époque impériale. Cette dernière, immanquablement, serait marquée par un « retard provincial », à la fois dans son adoption, mais aussi dans son style[3]. Il suffit de comparer la situation ailleurs qu'en Gaule romaine pour se convaincre qu'il s'agit là surtout d'un présupposé. Par exemple, on a jugé qu'en Gaule Cisalpine les influences gréco-romaines dans les arts plastiques avaient mis plus de temps à s'affirmer qu'ailleurs dans la péninsule à cause de l'occupation gauloise[4]. À la conquête de la plaine du Pô, les Romains auraient découvert le caractère arriéré d'une culture qu'ils connaissaient mal. Il est assuré aujourd'hui que les populations de cette région entretenaient dès le V^{e} s. av. J.-C. des contacts privilégiés et continus avec l'Orient qui marquèrent profondément leur mode de vie, bien que de manières différentes par rapport au monde romain de la haute République[5]. En fin de compte, rechercher une expression plastique celte dans la Gaule cisalpine passée sous contrôle romain revient à maintenir l'idée d'un retard, d'un décalage permanent entre l'art

1 - Condurachi, 1988, p. 45 ; Scott, 2003, p. 1-7.
2 - C'est notamment le cas de Luca Bianchi, qui pour la Dacie regrette l'absence d'un « *pantheon nazionale* » comme celui des Gallo-romains, mais espère qu'une « *tradizione indigena si lasci distinguere fra le componenti del linguaggio formale* ». Bianchi, 1985, p. 4.
3 - Cette idée se retrouve aussi dans le temps d'adoption des modes impériales, jugé plus long dans les provinces qu'ailleurs en raison d'un certain hermétisme culturel, souvent mis en avant (voir Nerzic, 1989, p. 46), mais jamais démontré. Sur le sujet de la mode, se reporter au chapitre 5.1.1.
4 - Pour une remise en cause de ces théories, voir Denti, 2004, p. 233-234.
5 - Santoro, 2007, p. 117-118.

« *Stadtrömische* » et l'art provincial, lequel serait plus versé dans le passé que dans le présent[1].

Les raisons de cette quête de la culture indigène au travers des productions d'époque impériale ont été explicitées par C. Johns dans son article « Art, Romanisation, and Competence »[2]. Elle relève le mépris déjà ancien affiché par de nombreux spécialistes en archéologie classique envers les maladresses et les erreurs de goût de « l'art provincial », compris comme une *aemulatio* manquée, faute de talent, ou incomprise, faute de niveau de civilisation. Ce mépris, issu pour l'auteure d'un point de vue colonialiste et « victorien », a désormais évolué en un courant relativiste, mais tout aussi simplificateur : son but est de rechercher systématiquement la pensée et l'esthétique indigène sous un supposé vernis romain[3]. On voit aisément que le paradigme demeure le même, simplement que le pôle de référence s'est inversé : l'empathie n'est plus du côté de l'occupant, mais du côté de l'occupé.

Le regard colonialiste dénoncé par C. Johns a naturellement donné naissance à l'idée d'une résistance. C'est d'abord une résistance aux normes classiques de représentation du corps de l'homme et de l'animal. Puis, par un glissement de pensée, elle devient dans un second temps une résistance à l'envahisseur et un moyen de revendication d'une indépendance idéologique. Pour la Gaule romaine, l'idée est ancienne et puise dans un chauvinisme qui l'est tout autant. Elle a particulièrement été diffusée par P.-M. Duval : s'il n'en est pas l'auteur, il en est le meilleur défenseur[4]. C'est aussi le point de vue encore récemment défendu par M. Aldhouse-Green : pour expliquer des représentations mélangeant éléments bretons et romains, elle use du concept de « rétro-idéologie ». Celle-ci serait délibérée, profondément religieuse, véhiculant une mémoire ancestrale des cultes précédant la conquête[5]. Le postulat de M. Aldhouse-Green est cependant louable : après des générations de rejet de l'art des Gallo-Bretons ou des Gallo-Romains, les chercheurs des quarante dernières années ont lentement abandonné ou pour le moins atténué une grille de lecture qualitative de l'art provincial[6].

1 - Sur les traces avérées ou non de la culture celte dans l'art de la Cisalpine, voir Verzár-Bass, 2008.
2 - Johns, 2003.
3 - *Ibid.*, p. 12 : « *The very qualities that were once perceived as a failure to meet Graeco-Roman ideals, such as unrealistic proportions or linear, two-dimensional patterning, are now regarded as successful expressions of native ones* ».
4 - Duval, 1957, p. 128 : « [Les vieux dieux nationaux] ont appris à vivre sous le régime de la cité […] pas plus que les hommes, ils n'ont cédé de place. Ils étaient trop directement issus du fond de l'âme celtique pour en être aisément arrachés. Ils ont survécu pendant la domination romaine, parfois sous des déguisements imposés, vivifiant par leur résistance même la foi victorieuse [...] ».
5 - Aldhouse-Green, 2004, p. 24-26.
6 - *Ibid.*, p. 13.

1.3.2. Vers une approche pragmatique de l'artisanat de la pierre

Tout ne peut se résumer en termes de retard, d'incompétence ou de maladresse d'un côté, ou de revendication, de nostalgie de l'indépendance ou de mémoire ancestrale de l'autre. Nous considérons qu'entre les deux extrêmes existe une approche nuancée[1] qui doit se baser sur les composantes et les étapes de réalisation de l'objet. De certaines contraintes, comme la maîtrise de l'artisan, les outils à disposition ou encore le matériau, peuvent découler des maladresses[2]. N'oublions pas non plus que dans certains cas, notamment pour les portraits ou les monuments funéraires, un commanditaire est à l'origine de la production. Il peut contraindre le travail de l'artisan, soit de manière générale par la nature de sa demande, soit dans le détail par ses goûts particuliers[3]. Mais cette contrainte peut être réciproque, à plus forte raison dans un milieu provincial : si le travail du sculpteur est conditionné par la demande du commanditaire, ce dernier l'est aussi par les capacités et l'expérience des artisans disponibles[4]. Cependant, dans le cadre de notre étude, le commanditaire ne constitue pas toujours une entité distincte de l'artisan. Plus encore, ce *topos* de l'Histoire de l'art que constitue la trinité « commanditaire - artiste - œuvre », et dont la discipline s'applique à analyser les rapports, est un paradigme encore trop restrictif pour l'artisanat gallo-romain de la pierre. En revanche, si l'on emploie avec discernement les notions d'offre et de demande, on peut mieux comprendre l'apparent manque de soin avec lequel sont réalisées certaines productions. Cette réalité a été notamment mise en lumière par P. Jockey pour l'atelier dit du « Portique de Philippe », à Délos : certaines statuettes féminines y ont été fabriquées avec une évidente économie de moyens, dont résulte une qualité moindre de l'objet fini. Moins coûteux, celui-ci n'en était pas pour autant moins identifiable par l'acheteur, et ce grâce à une accentuation volontaire des détails caractéristiques[5].

On touche ici à un point caractéristique de l'artisanat gallo-romain de la pierre :

1 - Entre la domination et la résistance, J. Webster propose une voie médiane, celle de la « négociation ». Le résultat est selon ses termes un art reflétant les ambiguïtés personnelles et politiques qui sont des composantes de la vie provinciale (Webster, 2003, p. 24-26). Si ses arguments sont pertinents, l'auteure ne prend en compte que le résultat, en passant trop rapidement selon nous sur les étapes de réalisation de l'objet.

2 - Johns, 2003, p. 13.

3 - J.-C. Bessac le relève particulièrement à propos de l'emploi du trépan pour réaliser des éléments décoratifs : si son usage s'intensifie comme jamais dans la deuxième moitié du II^{e} s. ap. J.-C., on remarque qu'il ne s'agit pas non plus d'une mode absolument générale ; sur ce point la sensibilité esthétique du commanditaire devait entrer en jeu (Bessac, 1986, p. 249).

4 - Johns, *ibid*., p. 16.

5 - Jockey, 1998, p. 175-176.

on note de très nombreuses disproportions, exagérations ou schématisations du corps, des membres, des traits du visage ou des attributs. Donc s'il n'est pas justifié d'éluder systématiquement la question de la compétence de l'artisan, on se doit aussi d'interroger son intention. Cette double lecture permet d'interpréter sous un jour plus nuancé les « *divergent images* », ainsi que les appelle M. Aldhouse-Green[1], à savoir les représentations naïves cohabitant avec des œuvres plus proche du classicisme gréco-romain. Nous le verrons, les sculpteurs éduens ont parfois cherché à mettre l'accent sur les éléments les plus identifiables, quitte à les disproportionner : attributs, mains et têtes essentiellement. Dans ce cas, les canons classiques ne sont pas respectés, mais le but de l'artisan est peut-être atteint.

En conclusion, nous souhaitons rappeler les six facteurs qui, d'après C. Johns, conditionnent l'apparence finale de toute œuvre d'art : l'intention – éventuellement influencée par une requête ; la compétence ; le matériau ; la date de réalisation ; l'endroit de réalisation ; la fonction prévue[2]. Nous pensons que ce modèle peut être appliqué, en l'adaptant, à l'artisanat de la pierre en Gaule romaine. Plutôt qu'avec une grille de lecture univoque – d'après des standards classiques ou un référentiel indigène supposé –, il devrait être abordé en accord avec son hétérogénéité, c'est-à-dire en prenant en compte :

- les acteurs de l'artisanat : artisan, commanditaire, patron, maître, utilisateur, spectateur ;
- le contexte de son exercice : temps et lieu ;
- les moyens de sa mise en œuvre : moyens humains – compétence et formation de l'artisan – et techniques – outils, matériau ;
- le but de son action, essentiellement par la fonction que l'on veut donner à l'objet.

1.4. L'exploitation de la pierre en Gaule : repères historiques

Traiter de la sculpture gallo-romaine en pierre ne peut se concevoir sans aborder plus largement la question de ce matériau. Or son utilisation en Gaule romaine mérite

1 - Aldhouse-Green, 2004, p. 13. Le terme même de « *divergent* » peut sous-entendre en anglais un caractère revendicatif, voire subversif. Voir p. 195 : « *There may, indeed, have been « bad » artists at work in Roman Britain, but notions of artistic excellence should not begin and end with the Classical paradigm, and lack of detail and of attention to somatic realism should not condemn schematism as incompetent but, rather, as the result of people working to a different template of purpose*. » ; le point de désaccord se situe bien justement sur la question du but de l'artisan.

2 - Johns, 2003, p. 14-15.

quelques considérations d'ordre historique.

Avec la conquête s'est développé un important besoin en matériaux de construction pérennes. Fondations de villes nouvelles et monumentalisations ont conduit à l'ouverture de carrières. Un exemple précoce et célèbre est celui de la construction des remparts honorifiques d'*Augustodunum*. Le seul chantier de la nouvelle capitale éduenne a dû conduire à une consommation de pierre sans précédent qui s'est certainement reflétée dans les volumes extraits en carrières. Toutefois, même à la fin du I^er^ s. avant notre ère, l'exploitation de la pierre n'est pas un phénomène nouveau. Les contacts anciens avec les populations helléniques avaient déjà favorisé l'introduction de modes de construction et de techniques propres au travail de la pierre[1]. Ainsi, sur la côte méditerranéenne de la Gaule, et dès la fin du VII^e^ s. av. J.-C., les Grecs ont exploité des carrières pour approvisionner leurs villes ; dans certains cas, les Romains ont même repris l'extraction[2]. Il s'agit alors des premières exploitations en Gaule, et pendant près de cinq siècles, il ne semble pas que les populations locales ou plus lointaines aient cherché à imiter leurs nouveaux voisins. Plus tard, durant la Tène D, les besoins en pierre de construction vont connaître un net développement au sein des établissements gaulois, et notamment dans l'habitat. On en a pendant longtemps douté, mais le phénomène est désormais évident avant même la conquête césarienne, comme l'atteste l'emploi de moellons dans certaines habitations d'Alésia[3]. Hors de la Bourgogne, un même constat peut être opéré, tout en gardant à l'esprit le peu de comparaisons possibles entre volumes extraits et consommés avant et après la conquête. Marseille et la Narbonnaise font figure de pionnières en matière de consommation de pierre de taille dans les habitations. Ici encore, on invoque habituellement l'installation précoce des Phocéens et leurs contacts ininterrompus avec le monde hellénistique[4]. Plus marquant peut-être, l'érection des fortifications de type *murus celticus* a sans doute impliqué un approvisionnement organisé et important, du point de vue des moyens déployés comme des volumes de matière première dégagés. Les remparts de Vertault[5], bien que difficiles à dater précisément, doivent précéder ou suivre de peu la fin de l'indépendance. Il en va de même pour les fortifications d'Alésia[6], datables de la deuxième moitié du I^er^ s. av. J.-C. Les remparts de Bibracte sont plus anciens,

1 - Bedon, 1984, p. 21-23.
2 - Dworakowska, 1983, p. 15 ; l'auteur cite les exemples des environs de Glanum ou d'Embonne, près du Cap d'Agde.
3 - Creuzenet, 1994.
4 - *Ibid.*, p. 24.
5 - Joffroy, 1958.
6 - Espérandieu, 1911a ; Creuzenet, 1995.

car la première étape de fortification peut aujourd'hui être datée de la fin du II^e^ s. av. J.-C.[1]. Les enceintes de Vernon (Eure) et de Saverne (Bas-Rhin) sont érigées à la même époque[2]. Pourtant, et malgré ces preuves d'une consommation accrue en pierre à bâtir en Gaule durant La Tène finale, une idée tenace depuis C. Jullian est que les Gaulois se contentaient d'exploiter soit des pans rocheux détachés naturellement, soit des dépôts facilement accessibles[3]. Il est peu vraisemblable que tous ces sites fortifiés aient eu à proximité des gisements superficiels suffisamment importants pour fournir toute la matière première. Les preuves manquent encore, mais leur absence ne doit pas être prise comme le signe indubitable de l'incapacité des Gaulois à exploiter la pierre en carrières, même sous des formes différentes de celles des Grecs et des Romains. Il existe en effet des alternatives aux exploitations à ciel ouvert et en bancs, ou souterraines et en galeries[4].

Pour illustrer cette idée tout en démontrant la grande difficulté d'interprétation des vestiges, on peut citer un exemple précédent de loin la conquête romaine. Il s'agit d'un site près de Pontchâteau, en Loire-Atlantique, considéré par son inventeur comme une probable carrière de stèles protohistoriques[5]. Il a en effet découvert sur place un bloc en cours de dégagement, selon lui à l'aide d'une saignée ; le bloc est partiellement dressé et visiblement préparé par l'aménagement d'une gorge transversale. Ce type de monument en granite s'apparenterait aux piliers et stèles que l'on trouve en quantité en Bretagne, particulièrement sur la côte sud de la péninsule[6]. Mais plusieurs problèmes se posent : le premier, et non le moindre, est que la supposée carrière protohistorique a connu l'aménagement de fronts de taille plus récents ; le second est qu'un vestige mobilier ne suffit pas à faire la carrière. Il n'est pas certain qu'il ne s'agisse pas à nouveau de l'exploitation d'un pan détaché, ce qui ne nécessite pas le recours à des techniques de carriers ou à une stratégie propre à une carrière. Il y a là surtout une ambiguïté terminologique qui fait appeler « carrière » des exploitations qui ne sont pas comparables avec les carrières d'époque romaine.

En l'absence de données de terrain solides, il faudra donc se borner à constater que l'ouverture de carrières dans les Trois Gaules est un phénomène qui n'existe indubitablement qu'à partir de la conquête romaine[7]. Ce constat peut par ailleurs s'opérer dans l'ensemble des

1 - Buchsenschutz *et alii*, 1999.
2 - Dechezleprêtre, Fichtl et Blanc, 2000.
3 - Jullian, 1909, p. 30. On retrouve la même affirmation chez Thévenot, 1959a, p. 40.
4 - La transformation d'un pan de falaise en front de taille, par exemple, nécessite un outillage et une logistique fondamentalement peu différents de ceux d'une exploitation en bancs. En outre, il faut souligner la fragilité des vestiges laissés par une carrière ancienne.
5 - Gallais, 1997, p. 50-51.
6 - Sur la caractérisation de ces monuments et leur répartition, voir Daire, 2005.
7 - Dworakowska, 1983, p. 16. On note ainsi l'exploitation de carrières autour de *Lugdunum* ; mais ces

provinces occidentales, dans le triangle compris entre le Danube, la Bretagne et la Lusitanie ; systématiquement, l'implantation romaine entraîne un essor inédit de la consommation en pierre[1]. Sur le Rhin, l'extraction devient particulièrement importante à partir du règne des Flaviens, après les constructions en pierre sous Claude de *Novaesium*, *Vetera* et *Bonna* ; plus largement, ce constat doit être étendu au nord-est de la Gaule[2].

L'essor de l'exploitation de la pierre n'est pas spontané, mais participe aussi d'une ambition impériale. D'une façon générale, on connaît assez bien l'investissement de l'empereur, et ce dès l'époque julio-claudienne, dans la gestion des carrières les plus réputées, à l'image des carrières de marbre de Carrare, de Paros, de Pannonie ou encore de Simitthus (Chemtou)[3]. Auguste lui-même pourrait être à l'origine de cette politique de contrôle[4]. Après lui, les carrières les plus importantes de l'Empire entrent progressivement dans le *patrimonium Caesaris*[5]. On sait par ailleurs, toujours dans le cadre de carrières impériales, que les légions pouvaient intervenir directement dans l'extraction ; ce fut le cas dans les carrières de Brohl, sur le Rhin, exploitées par des légionnaires avant 70 de notre ère[6]. L'époque hadrianique voit aussi une nouvelle hausse de la demande en marbres, ce qui a pour conséquence l'ouverture de nouvelles carrières contrôlées par l'État[7], à l'image de la carrière de Saint-Béat[8]. Mais l'action directe d'un fonctionnaire impérial n'est pas l'unique cas de figure ; il se peut, comme un certain nombre de mines relevant du *fiscus*, que la carrière appartenant au *patrimonium Caesaris* soit indirectement exploitée par des fermiers. La question est alors de déterminer leurs droits et différents fermages, et la répartition de la vente de la production entre les domaines privé et public. Pour les carrières de moindres importances que celles citées précédemment, et notamment les carrières des Gaules, on doit considérer que c'est au travers de ce système qu'elles étaient contrôlées par des villes ou par des particuliers. Enfin, il est plus intéressant encore de constater des basculements dans la gestion des carrières, comme dans celles de Locuon (Morbihan), de La Lie et de Saint-Boil (Saône-et-Loire) : ouvertes en vue d'un chantier important, l'exploitation, dans un premier temps assurée en partie par l'armée, a été reprise ensuite par des équipes plus réduites et pour

matériaux locaux ne suffisent pas et la capitale des Gaules doit également importer. Voir sur le cas lyonnais Audin et Burnand, 1975, p. 167-179.

1 - Dworakowska, 1983, p. 14-20.
2 - *Ibid.*, p. 17.
3 - Jacques et Scheid, 1990, p. 386.
4 - Pensabene, 1994, p. 281.
5 - Dubois, 1908, p. IX-X.
6 - Bedon, 1984, p. 46, 48, 141 et 148.
7 - On ne doit pas confondre carrière d'État et carrière impériale. Voir sur ce point Belli Pasqua, 1995, p. 31-32.
8 - Pensabene, *ibid*., p. 283-284.

un approvisionnement plus modeste[1]. Ce phénomène est attesté pour la carrière de Saint-Boil à la fin de la période antonine[2]. Au III^e^ s., les besoins en pierre de construction ont été moindres, mais la production de sarcophages a connu un développement sans précédent qui a perduré au cours du siècle suivant[3]. Toutefois, du règne de Gallien à celui d'Aurélien, la construction de fortifications a nécessité une importante quantité de matériaux ; si beaucoup sont des remplois, des blocs ont été taillés pour l'occasion, et des carrières ont connu une nouvelle exploitation durant un temps[4].

1 - Bessac et Sablayrolles, 2002, p. 179-180.
2 - Monthel, 2002, p. 113-120.
3 - Bessac et Sablayrolles, *ibid*., p. 180.
4 - Johnson, 1983, p. 84-116 ; Bedon, 1984, p. 72.

2. Carriers, tailleurs de pierre et sculpteurs

2.1. Épigraphie : les noms des travailleurs de la pierre

Les mentions d'artisans restent encore peu nombreuses aujourd'hui. En effet, et au-delà du hasard des découvertes archéologiques, seuls les métiers apportant un certain prestige font l'objet d'une mention au sein des dédicaces et des inscriptions funéraires. La plupart du temps, le statut seul suffit, sans qu'il y ait nécessité de préciser l'activité concernée : abondent ainsi les *discentes*, *officinatores* ou les *magisteres* sans davantage de précisions. On observe aussi un écart considérable entre les découvertes épigraphiques en ville et en milieu rural. En outre, certaines régions des Gaules nous livrent davantage de données que plusieurs grandes villes des Gaules[1]. Ceci contribue à appauvrir le corpus des inscriptions mentionnant les artisans de la pierre, mais démontre aussi que la notion de prestige de l'activité exercée varie en fonction des régions et des époques[2].

2.1.1. Présentation générale

Nous verrons que le nombre d'occurrences de noms de travailleurs de la pierre en Gaule est assez faible. Il est donc nécessaire d'ouvrir le champ de recherche à l'ensemble de l'Empire afin de dresser un tableau général des noms employés. On découvre ainsi de nombreux termes, la plupart construits sur la racine *lapis*, mais pas uniquement. Ces noms, qui demeurent le plus souvent révélateurs de l'activité exercée, sont les suivants :

- *lapidarius*, qui désigne très largement tout travailleur de la pierre. Ce terme ne doit pas induire en erreur, car il n'identifie pas systématiquement un tailleur de pierre, mais parfois aussi un maçon[3]. Il peut en outre être précisé sous les formes *faber lapidarius*[4] ou *lapidarius structor*[5], qui renvoie pour ce dernier cas à un maçon.
- *quadratarius*, dont la construction évoque la forme de la pierre taillée. C'est un mot assez précis qui est employé à propos des tailleurs de pierre au sens le plus strict. Le terme peut également devenir une épithète pour préciser l'action du *lapidarius*, voire

1 - Ferdière, 2005, p. 13-16 et fig. 1.
2 - *Idem*, 2010, p. 165.
3 - Voir en particulier Nesselhauf, 1977, p. 328-331, Lazzaro, 1993, p. 289 et De Ruggiero, 1922-1985, p. 385.
4 - Voir par exemple *CIL*, XI, 6838.
5 - *CIL*, XIII, 1034.

une spécialisation particulière[1].

- *lapicidinarius*, terme désignant par métonymie celui qui travaille dans la *lapicidina*, la carrière – parfois aussi écrite *lapicaedina*, que l'on retrouve dans la construction *lapide caesor*[2]. Mais selon E. De Ruggiero, le terme n'existerait pas, car il serait tiré d'une inscription fausse[3]. Il est de toutes les manières différent de *lapicidinis*, qui peut désigner l'administrateur d'une carrière impériale de marbre[4].
- *sculptor*, terme dont les occurrences sont rares, mais qui renvoie précisément à l'activité du travailleur. Nous possédons une attestation à Rome, une autre à Bath et la dernière à *Burdigala*[5].
- *statuarius*, le sculpteur de statues, souvent un affranchi[6].
- *marmorarius*, qui est l'artisan travaillant le marbre, mais plutôt décoratif[7] ; il est possible cependant que le terme ait aussi servi à désigner le sculpteur de statues en marbre[8], voire le carrier[9].

Mais les travailleurs de la pierre ne sont pas les seuls acteurs de l'économie de ce matériau. L'exploitation d'une carrière peut nécessiter plusieurs niveaux de hiérarchie, qui sont fonction de la quantité de main-d'œuvre nécessaire, du statut de la carrière ou encore de la qualité même de ses exploitants. Les carrières les plus importantes peuvent être gérées par un représentant du pouvoir impérial, le *procurator*. Celui-ci peut être un affranchi ou un chevalier[10]. Citons également le *conductor*, en général un homme d'affaires chargé de la gestion de la carrière et de l'envoi de sa production[11].

Autre contexte, celui de l'*officina*. Le responsable en est l'*officinator*, l'entrepreneur. Le terme d'*officina*, s'il n'est pas restrictif au domaine de la pierre[12], peut être perçu comme ambigu. En effet, il semble aussi bien être employé pour désigner un chantier au

1 - *CIL*, VI, 9502. Sont ainsi cités des *lapidarii quadratarii* dont les noms ne sont pas précisés.
2 - *CIL*, VIII, 84744 (= 20590).
3 - De Ruggiero, 1922-1985, p. 289.
4 - *CIL*, VI, 8486.
5 - Respectivement : *CIL*, VI, 9436 ; *CIL*, VII, 37 et *RIB*, 151 ; *CIL*, XIII, 643.
6 - *AE*, 1980, 376 et 1998, 591.
7 - Daremberg et Saglio, Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, « *marmorarius* », p. 1605-1606.
8 - Encarnação, 1984, p. 577-578.
9 - Alarcão, 2008, p. 168.
10 - Voir le chapitre 2.3.1.
11 - Jacques et Scheid, 1990, p. 386.
12 - On le retrouve quelquefois associé aux arts du métal. Voir par exemple *CIL*, III, 13239.

sens le plus large[1] que dans le cadre d'une carrière de pierre[2].

2.1.2. Le corpus des Gaules

Passé ce rapide tour d'horizon de l'ensemble de l'Empire, revenons dans les Gaules, où nous allons à présent examiner chaque inscription mentionnant un travailleur de la pierre[3].

La première que nous présentons a été découverte à Saintes[4] :

[M]e[rcuri]o / Augu[sto] / lapida[rii] / stru(c)t[ores]

Ici, le terme générique de « *apidarii* » est précisé par « *structores* », ce qui permet d'en saisir le sens : il s'agit d'une dédicace effectuée selon toute vraisemblance par des maçons. Toutefois, on peut s'interroger sur la pertinence de « *lapidarii* ». En effet, et d'après la documentation disponible, l'inscription de Saintes présente une juxtaposition unique des deux termes. D'ordinaire, le mot « *structor* » employé seul suffit à indiquer la profession[5].

À *Burdigala*, aujourd'hui Bordeaux, une stèle funéraire dont nous reparlerons fait aujourd'hui partie des rares mentions d'un sculpteur[6] :

D(is) M(anibus) // M(arco) Se() Amabili scu(lptori) //
Amandus fra[ter] / curav[it]

Si l'on quitte l'Aquitaine pour les Germanies, on rencontre une inscription, provenant de Cologne qui évoque un acteur bien spécifique de l'économie de la pierre[7] :

D(is) M(anibus) / Verecundiniae Placid(a)e / sive Soiioni coniugi /
dulcissimae quae vixit / ann(os) XXVIII et Verecundin{e}<io=OI>

1 - Se référer en particulier à l'inscription *CIL*, XI, 4638 provenant de Todi (Ombrie). Il y est fait mention de deux *lapidares* attachés à l'*officin*a d'un certain Pandionos.
2 - C'est du moins l'interprétation qu'on pourrait faire d'une inscription découverte à Jendouba (Tunisie), publiée dans l'Année Épigraphique, 1909, n° 157 : « *[E]x of(f)icina // Bas(s)i quadra/tari(i) Aggerita/ni // cum suis discipulis* » (développement de l'Epigraphik-Datenbank de M. Clauss et W. Slaby).
3 - Comme précédemment, les développements sont issus de l'Epigraphik-Datenbank, abrégé ensuite en EDCS.
4 - *CIL*, XIII, 1035.
5 - À titre d'exemple, voir l'inscription d'Eauze (Gers) : *CIL,* XIII, 11031.
6 - *CIL,* XIII, 643.
7 - *CIL,* XIII, 8352 ; Lazzaro, 1993, n° 271. Ce dernier date l'inscription entre le II^e^ et le III^e^ s. ap. J.-C.

De/siderio fil(io) ei{i}us Desideratus / Curmilli neg(otiator) artis lapidariae / vivus sibi et iis obitis fecit

C'est à nouveau une construction unique dans l'état actuel des connaissances. Cependant, et comme nous le verrons pour l'inscription suivante, les termes employés ne doivent pas être compris trop littéralement. En effet, L. Lazzaro rappelle très utilement que le terme de *negotiator* renvoie généralement à un marchand de gros ; aussi émet-il l'hypothèse que Curmillus, assisté par son esclave Desideratus, pouvait aussi bien commercer les pierres extraites d'une ou de plusieurs carrières locales que vendre des produits plus aboutis[1].

Une autre inscription, cette fois provenant de Baden-Baden, mentionne des *lapidarii*[2] :

Minervae / Val(erius) Perimus, / arc(hitectus) c(o)ho(rtis) et / Vittalis, lappidar(ius) ex votto / et sui lappidar(ii)

Au-delà de sa forme fautive, imputable à un lapicide visiblement appliqué à dédoubler des consonnes, le contexte suggère que le terme de *lapidarius* renvoie ici à maçon. On pourrait émettre l'hypothèse que les deux dédicants, un *architectus* et un *lapidarius*, se connaissent par leurs liens professionnels, sinon par leurs rapports hiérarchiques. En outre, la mise en œuvre des moellons et des blocs paraît être un aspect plus critique pour un architecte du génie que leur réalisation. Il semble donc plus probable que Valerius Perimus ait eu à travailler et à formuler des vœux avec un maçon plutôt qu'avec un tailleur de pierre.

L'antique *Bagacum* a livré une inscription mentionnant un travailleur de la pierre dont nous n'avons pas encore parlé[3] :

Sincorio / Crispi fili(o) / Carapantho / fac(iendum) cur(avit) / Gamago Craucill(i) / filius / sc(r)i<p=B>(s)it Gaverius la(picida?)

Le caractère hypothétique du développement ainsi que l'unique occurrence du terme dans le corpus épigraphique incitent à la prudence. Si aujourd'hui le terme « lapicide » désigne assez précisément le graveur sur pierre, son équivalent latin peut être considéré comme un synonyme de « *lapidarius* »[4].

1 - Lazzaro, 1993, p. 239.
2 - Nesselhauf, 1977 (développement de l'auteur) ; Lazzaro, *ibid*., p. 289.
3 - *AE*, 2000, 977.
4 - Adams, 2013, p. 540 ; Demarolle, 2010, p. 270.

Après les Germanies, examinons la documentation de la province de Lyonnaise. Parmi les inscriptions du chef-lieu de la cité éduenne, une seule trouve sa place dans ce corpus[1] :

Opera/ri(us) S/acilus / lapida(rius)

Comme à Saintes, on a ici le cas d'une juxtaposition d'un terme à celui, générique, de « *lapidarius* ». La comparaison s'arrête là puisque cette fois-ci c'est bien « *lapidarius* » qui donne la spécialité, « *operarius* » étant un terme peu précis pouvant être traduit par « main-d'œuvre » ou « ouvrier ». Il est donc probable que le défunt n'était pas un tailleur de pierre, mais plutôt un manœuvre, travaillant peut-être en carrière. Cela ne serait pas invraisemblable au vu des nombreuses carrières ouvertes autour d'*Augustodunum*[2].

Concernant le territoire des Lingons, une dédicace a été mise au jour lors de la démolition partielle du Collège jésuite des Godrans, à Dijon. Un temps déplacée dans l'actuelle bibliothèque municipale, elle est aujourd'hui perdue[3] :

I(ovi) O(ptimo) M(aximo) et / Fortunae / Reduci pro / salute itu et /
reditu Ti[b(eri)] / Fl(avi) Veteris / patron[o] / optimo et / fidelissimo /
lapidari(i) / clientes eius / pag(us) Andomo / co[n]sistentes / ex voto /
v(otum) s(olverunt) l(ibentes) m(erito)

Cette inscription est essentielle, car elle indique qu'un collège de *lapidarii* s'est établi sur le *pagus Andomus*, c'est-à-dire sur le territoire dijonnais. Indépendamment des doutes sur l'activité exacte de ces travailleurs, il convient de noter la formule *consistentes*, qui a forte valeur identitaire. En effet, elle est d'ordinaire employée dans le cas d'individus s'installant dans une *civitas* différente de celle dont ils sont originaires, et comporte souvent une connotation économique[4].

On termine le corpus des Gaules en descendant plus au sud, en Narbonnaise, avec une inscription d'Arles[5] :

D(is) M(anibus // Sex(ti) Iul(i) Valen/tini lapida/ri(i) Almanti/censes(?) ex

1 - *AE*, 2007, 963 ; Le Bohec, 2010, n° 23.
2 - Voir le chapitre 7.2.
3 - *CIL*, XIII, 5475 ; Lazzaro, 1993, n° 397 ; Le Bohec, *ibid*., n° 52 et 2010, p. 175, n° 23.
4 - Gagliardi, 2006, p. 436-437. Dans le *CIL*, XIII, 2669, on notera en particulier le cas d'un sévir augustal d'origine trévire s'étant installé à Autun et dont le déplacement est exprimé par « *in Aeduis consistentis* ».
5 - *CIL*, XII, 732.

fu/nere eius et / Pomp(eiae) Gra/tiniae co(n)iugi / inco<m=N>para/bili posuer(unt)

Il convient de noter ici le nom du *lapidarius*, Sextus Iulius Valentinus, à consonance éminemment romaine. Mais l'élément le plus marquant est l'usage des *tria nomina* pour un probable tailleur de pierre.

Au terme de cette brève présentation, on perçoit mieux toute l'ambiguïté du terme de « *lapidarius* ». Seuls le contexte d'usage et les termes qui lui sont juxtaposés permettent d'identifier assurément un tailleur de pierre. Sans ces éléments, le mot est aussi traduisible par « maçon », ce qui n'a évidemment pas la même portée dans le cadre de notre analyse. De plus, force est de constater qu'aucun terme renvoyant à une hiérarchisation des activités liées à la pierre n'est présent en Gaule – comme *curator* ou *officinator*. Il est donc possible que le modèle qui prévaut ailleurs, et notamment dans le cadre des carrières sous contrôle impérial, ne soit pas exactement applicable aux provinces gauloises.

2.2. L'artisan dans l'iconographie : témoignages directs et indirects

Identifier clairement le travailleur de la pierre suppose qu'il soit montré avec les attributs les plus représentatifs de sa fonction – ciseau et massette pour le sculpteur, pic ou outil similaire pour le carrier – et, à défaut ou en complément, qu'il soit figuré dans l'exercice de sa fonction. Néanmoins, dans le cas des monuments funéraires, les outils seuls peuvent suffire à marquer la fonction du défunt.

2.2.1. L'artisan figuré avec ses outils

Dans tous les cas, on suppose donc la reconnaissance d'un outillage discriminant. Celui-ci est aujourd'hui encore peu reconnu. Marteaux, masses, burins, ciseaux sont autant d'outils génériques et largement partagés dans leurs grandes formes par différentes catégories d'artisans ; leurs figurations, souvent frustes et allant à l'essentiel, ne permettent que rarement de déterminer une spécialisation au travail de la pierre. De la même manière, il peut s'avérer délicat de différencier tailleurs de pierre, carriers, sculpteurs et même maçons, tant ils

possèdent parfois des outils similaires. Le réexamen des attributs, notamment sur les stèles funéraires, est un préalable obligatoire[1]. Récemment, Y. Le Bohec a dressé l'inventaire des figurations de métiers chez les Éduens et les Lingons[2]. Pour les Éduens, on dénombre sur 73 documents, inscriptions et représentations confondues un seul carrier, hypothétiquement identifié par l'outil[3]. On doit ajouter un tout aussi hypothétique tailleur de pierre reconnu par le terme *lapidarius*[4]. Le constat est similaire chez les Lingons, où pour 54 documents épigraphiques et iconographiques, l'unique mention de *lapidarii* correspond à l'inscription dijonnaise précédemment présentée[5].

Toutefois, et lorsqu'on admet la difficulté de reconnaissance des outils, ce qui contribue certainement à appauvrir le corpus, on peut aussi supposer que les mentions de travailleurs de la pierre ne sont pas nombreuses. Comme en épigraphie, ils ne font pas l'objet d'une large représentation au sein des arts figurés gallo-romains. Ce constat est par ailleurs valable pour l'ensemble du monde gréco-romain. Cela ne signifie pas pour autant que les artisans concernés par la pierre étaient peu nombreux, simplement qu'il n'était pas d'usage d'être représenté au travail ou avec les attributs de sa fonction. L'intérêt anthropologique des chercheurs modernes n'était de toute évidence pas partagé par les Anciens.

Dans les rares cas où l'artisan est figuré dans l'exercice de son art, trois composantes permettent l'identification : le geste, l'outil et l'objet réalisé. En effet, un élément sculpté n'est jamais représenté en cours de réalisation : il semble que Grecs et Romains partageaient la même imperméabilité à ce sujet[6]. Mais revenons-en à la Gaule romaine.

À l'heure actuelle, ce sont exclusivement les monuments funéraires qui livrent des figurations claires de carriers ou de sculpteurs. En parallèle, les forgerons y sont représentés en nombre conséquent, d'une part grâce à des outils caractéristiques, et d'autre part et probablement grâce à une volonté plus marquée que chez les artisans de la pierre de se démarquer, d'affirmer un statut ou une identité par la maîtrise de son art. Il existe néanmoins une stèle funéraire figurant sans ambiguïté un sculpteur au travail : il s'agit de la stèle d'Amabilis, conservée au Musée d'Aquitaine de Bordeaux[7]. On y voit un homme barbu, assis

1 - À titre d'exemple, on citera la stèle découverte boulevard Vauban à Auxerre (corpus, n ° 89.6), où R. Lantier voit un marteau de tailleur de pierre, alors qu'il s'agit très certainement d'un petit marteau d'orfèvre ou de cordonnier.
2 - Le Bohec, 2010.
3 - *Ibid.*, p. 175, n° 19.
4 - *Ibid.*, n° 23.
5 - *CIL,* XIII, 5475.
6 - Jockey, 1998, p. 156.
7 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 3, n° 1111 ; Braemer, 1959, n° 34, p. 56 et pl. X.

sur un banc, portant bonnet et manteau, taillant au ciseau un chapiteau constitutif de son propre monument. Ce cas illustre l'affirmation précédente : le monument est bien achevé, le geste appartient davantage à une mise en scène qu'à une volonté de réalisme. L'inscription, citée plus haut[1], ne laisse aucun doute sur la fonction du défunt. La stèle pourrait être datée du règne d'Antonin le Pieux[2]. Si cette représentation est un cas unique, la mention de la fonction de sculpteur est tout aussi rare : on en connaît seulement trois dans l'Empire, en comptant celle-ci, les autres ayant été découvertes à Rome[3] et à Bath, en Grande-Bretagne[4].

Enfin, le musée lapidaire de Sens possède une stèle présentant sur l'une de ses faces deux artisans dont l'action est difficile à interpréter[5]. Sur la face principale sont figurés deux hommes. Celui de droite tient devant lui une plaque munie de deux boutons, reliés par des tiges à un bloc au premier plan ; celui de gauche, vêtu d'un tablier, semble indiquer à l'autre un point situé en hauteur. Sans grande conviction, G. Julliot avait identifié ici une scène d'atelier de tailleurs de pierre[6]. Dans le *Recueil*, É. Espérandieu a proposé une interprétation plus plausible : celle de deux maçons en train de fixer un placage de marbre sur un mur.

2.2.2. Les représentations métonymiques

Plus fréquentes que les représentations de tailleurs ou de sculpteurs, mais toujours en nombre restreint, sont celles de leurs outils. Sans doute ces figurations sont-elles des métonymies, présentant moins un outil particulier qu'évoquant plutôt celui qui l'emploie[7].

Une collection particulière de Bourges comporte une stèle[8] à fronton triangulaire figurant clairement un niveau, un marteau têtu et un pic à deux pointes. L'inscription sur la stèle donne le nom de Cintusmos Arrigario[9]. Si le niveau évoque davantage un maçon, le marteau et le pic sont les outils du tailleur de pierre aussi bien que du carrier. Ce sont eux qui renseignent, par leur nombre et leur mise en valeur, la fonction du défunt, plus sûrement que le seul niveau. De la même façon, sur une stèle également découverte à Bourges et conservée

1 - *CIL*, XIII, 643.
2 - Informations du Musée d'Aquitaine, Bordeaux.
3 - *CIL*, VI, 9436.
4 - *CIL*, VII, 37.
5 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 3, n° 2779.
6 - Julliot, 1893, p. 93, n° XX.
7 - Jockey, 1998, p. 160.
8 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 2, n° 1509.
9 - *CIL*, XIII, 11085.

au Musée du Berry, on distingue deux pics[1]. Les occurrences sont trop rares pour que l'on ne mette pas d'emblée en lien ces deux stèles, qui ont probablement été conçues pour des individus d'une même profession, sinon du même atelier. Autre exemple, près de Bagnols fut découverte en 1878 une stèle, à présent conservée au musée Léon Alègre, qui donne à voir des outils différents[2] : on identifie un niveau de maçon, un percuteur, une chasse et un ciseau à bord plat. Associer ces instruments à un tailleur de pierre n'est pas erroné. Toutefois, l'absence de percussions lancées, propres aux carriers, et l'intérêt accru pour les instruments de taille plus fine tendent davantage à identifier le défunt comme étant un sculpteur. Enfin, citons un fragment de monument funéraire du musée lapidaire de l'église Notre Dame de Lamourguier, à Narbonne[3]. Sur la face centrale sont représentés les défunts, un homme et une femme, et sur les côtés, des outils. Sur la face droite, on distingue nettement une équerre ; l'autre outil, interprété par É. Espérandieu comme un maillet, présente bien plutôt la forme caractéristique du marteau taillant, instrument primordial du tailleur de pierre. Sur la face gauche, on voit un niveau et un fil à plomb. Il ne fait donc aucun doute qu'il s'agit des insignes d'un tailleur de pierre, et non d'un maçon. En effet, niveau et équerre sont indispensables à la taille et à la réalisation des ciselures sur le bloc en préparation.

Le corpus ici présenté est certes restreint, mais permet néanmoins quelques observations. La première a déjà été évoquée : la rareté des représentations de travailleurs de la pierre et de leurs outils pourrait marquer leur faible désir de revendication de leur art, contrairement aux métallurgistes. La *technè* de ces derniers serait-elle supérieure à celle des tailleurs de pierre ? Il faut probablement se garder d'une telle conclusion hâtive : comme nous l'avons dit, la question de l'identification de l'outil est un facteur d'explication de cette minorité de représentations, de même que le hasard des découvertes archéologiques. Mais on ne peut s'empêcher de rappeler que la métallurgie est un artisanat anciennement ancré, alors que le travail de la pierre est un phénomène plus récent et lié à la conquête romaine.

La seconde observation vient préciser la première, dans le sens où, au sein de ces représentations, tous les métiers de la pierre ne sont pas situés sur un même pied d'égalité. Les sculpteurs constituent bien une catégorie à part, comme le renseignent l'épigraphie et l'unique représentation d'un sculpteur au travail. Le parallèle n'existe pas pour un carrier ou un tailleur de pierre. Les carriers sont identifiés par la stricte présence des pics, outil

1 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 2, n° 1501.
2 - *Ibid.*, vol. 1, n° 510.
3 - *Ibid*., n° 730.

incontournable de l'extraction. Quant aux tailleurs de pierre, les figurations des outils qui les caractérisent sont complétées par des instruments de mesure – niveau, fil à plomb. En effet, il est probable que la seule représentation de leurs outils de taille ne suffisait pas à reconnaître leur fonction. De plus, l'instrument de mesure permet de mettre en avant une science et une connaissance du calcul qui constituent légitimement un motif de fierté.

2.3. Les différents statuts

2.3.1. Statuts individuels

Dans l'Empire romain, il semble qu'une large partie de l'éventail des statuts juridiques ait concerné les travailleurs de la pierre. La diversité des éléments sculptés et leurs différentes qualités d'exécution montrent bien que, comme dans beaucoup d'autres arts plastiques, la maîtrise d'une compétence particulière n'est pas directement liée au statut, qu'il soit libre ou servile. Car il ne fait aucun doute, à l'examen des attestations épigraphiques de l'ensemble de l'Empire, qu'il s'agit aussi bien d'hommes libres que d'esclaves[1].

Commençons par les hommes libres[2]. En début de chapitre, l'examen du corpus des Gaules a permis d'identifier des citoyens romains parmi les sculpteurs, comme l'indiquent les *tria nomina.* Un seul *lapidarius* les possède. Peut-être doit-on reconnaître là une particularité propre aux *sculptores*, donc davantage liée à leur statut en tant que groupe. Au-delà des citoyens, des pérégrins ont été sculpteurs, comme Dagolitos, auteur revendiqué par une inscription en grec d'une stèle découverte aux Sources de la Seine[3]. La chose n'est pas différente pour le lapicide Gaverius[4]. Concernant Samus et Severus, fils de Venicarus et auteurs de la colonne de Mayence, on note deux noms d'origine indigène pour un nom latin, ce qui peut à nouveau identifier trois pérégrins[5]. Toujours parmi les hommes libres, on connaît des affranchis ayant exercé la fonction de *lapidarii*[6]. Un probable affranchi, mais fictif, est mentionné par Pétrone dans son *Satiricon* : il s'appelle Habinnas et cumule le métier de

1 - De Ruggiero, 1922-1985; « *lapidarius* ».
2 - Précisons qu'à l'instar de beaucoup d'activités artisanales, on ne dispose pas de preuve de femmes sculptrices dans le monde romain.
3 - Voir dans le corpus éduen en dernier volume le n° 21.1022.
4 - *AE*, 2000, 977.
5 - *CIL*, XIII, 11806.
6 - *CIL*, XI, 4638 et *AE*, 1977, 458.

lapidarius avec la charge de sévir. Dans un tout autre registre, dans les carrières de la Brohl, en Germanie supérieure, les carriers ont été un temps des légionnaires des VI^e^, X^e^, XV^e^, XVI^e^, XXI^e^ et XXII^e^ légions[1]. De plus, M. Henig a récemment émis l'hypothèse que des légionnaires ont officié comme carriers dans les Midlands de l'Ouest, et même comme tailleurs de pierre à l'origine de stèles assez frustes[2]. De même en Mésie supérieure, les recherches de M. Tomović l'ont conduit à identifier le travail des *fabri* militaires[3]. Enfin, et à l'exception des légionnaires, les travailleurs libres peuvent aussi être des salariés, travaillant à *partiari* ou engagés contre *merces*[4].

Tous les travailleurs de la pierre ne sont pas libres. Une inscription de Konino, en Mésie inférieure, donne les noms des *lapidarii* : Antigone, Nicostrate, Démosthène et Zoïle[5]. Ces noms grecs pourraient tout à fait avoir été donnés à des esclaves, comme cela est courant dans le monde romain. Diogène, dédicant d'une stèle de Calan, en Dacie, est probablement dans la même situation[6]. Dans un cas plus évident, Hermès, *servus* d'Aurelia Vibia Sabina, est aussi un *marmorarius*[7]. Les esclaves sont également mis au travail dans les carrières. De surcroît, les carrières impériales comptent parfois sur la main-d'œuvre pénitentiaire, les *damnati ad metalla*[8]. D'ailleurs, Plaute, dans le *De Captivi*, met en scène le personnage de Tyndare, fait prisonnier et condamné au travail forcé dans les carrières[9]. Mais, comme nous avons précédemment vu le cas de carriers légionnaires, il ne fait donc aucun doute que des travailleurs libres opéraient dans les carrières.

Il s'agit là des statuts concernant les travailleurs de la pierre au sens propre. Dans les cas de mises en fermage des carrières, les fermiers peuvent aussi être affranchis, esclaves impériaux ou hommes libres[10]. Toujours à la tête des carrières, et particulièrement lorsqu'elles sont éloignées des villes, des militaires se voient dans certaines situations chargés de l'exploitation[11]. Par ailleurs, il arrive que deux responsables aux statuts différents se succèdent à la tête de la carrière, comme à Uadi Hammâmât, en Égypte ; d'abord dirigée par le préfet, avec un *procurator* sous ses ordres – dans ce cas, un de ses affranchis –, elle est ensuite

1 - *CIL*, XIII, 7697 à 7719.
2 - Henig, 2004, p. XV.
3 - Tomović, 1992, p. 28-29.
4 - Corbier, 1980, p. 79. Voir sur ces questions le chapitre 2.4.2.
5 - Sous leur forme francisée ; *CIL*, III, 12390.
6 - *CIL*, III, 7895.
7 - *CIL*, II, 133.
8 - Dworakowska, 1983, p. 30.
9 - Plaute, *De Captivi*, V, 1.
10 - Dworakowska, *ibid.*, p. 30.
11 - Pensabene, 1994, p. 323-324.

passée sous le contrôle de la Maison impériale par l'intermédiaire d'un membre de la *familia Caesaris*[1]. En effet, dans les carrières comme dans les ateliers, les travailleurs de la pierre sont placés sous l'inspection et le contrôle d'un personnage qui n'est pas toujours lui-même un artisan. Les termes les plus récurrents sont ceux de *curator* et d'*officinator*. Une inscription découverte à Rome cite l'un d'entre eux, Argeus, ayant sous ses ordres des *lapidarii quatratarii* restant anonymes[2]. En carrière, un dernier intervenant, le *probator*, a pour responsabilité le contrôle de la qualité des blocs, lesquels sont alors marqués en fonction de sa décision[3].

Les travailleurs de la pierre pris individuellement peuvent donc être des hommes libres, des esclaves, des affranchis, des forçats ou encore des militaires. À première vue, tous ces statuts se retrouvent potentiellement chez les carriers et les tailleurs de pierre. Mais au sein même de ces travailleurs a pu exister une hiérarchie. Nous allons donc à présent examiner la question des statuts sous l'angle collectif.

2.3.2. Statuts collectifs et hiérarchie

Comme la plupart des professions, les tailleurs de pierre libres ont la possibilité de se regrouper en corporations, ou *collegia*[4]. Ils se placent alors sous la protection d'un patron. Dans certains cas, l'identité collective prévaut sur l'identité individuelle, le groupe se définissant par sa relation à ce patron. Nous avons évoqué le cas d'Argeus, un *curator*. Les tailleurs de pierre travaillant sous sa supervision ne sont pas nommés, car c'est le groupe qu'ils composent qui importe par rapport au personnage situé à leur tête. Précédemment, nous avons cité une inscription de Dijon mentionnant Tiberius Flavius Veteris, patron de *lapidarii*, pour lequel ses clients se sont acquittés d'un vœu. C'est donc à nouveau le *collegium* qui passe avant l'artisan isolé. Cela n'a rien d'étonnant si l'on suit N. Tran : le collège est la structure par laquelle les affranchis peuvent atteindre une certaine valorisation sociale ; en somme, par son appartenance au groupe, l'artisan acquiert un prestige personnel[5]. Même si un certain « esprit de corps » existe probablement entre les différentes catégories de travailleurs de la pierre, les

1 - Belli Pasqua, 1995, p. 32.
2 - *CIL*, VI, 9502.
3 - C'est notamment le cas sur des blocs découverts sur la Via Marmorata, à Rome. Voir à ce propos Dworakowska, 1983, p. 165 et Dubois, 1908, p. XXXII, n° 191 et 192 renvoyant également au *CIL*, III, 7018 et 7019.
4 - Voir l'inscription présentée précédemment : *CIL*, XIII, 5475. Hors de Gaule, voir *CIL*, III, 1365 et 8840.
5 - Tran, 2006, p. 139-203.

ambitions individuelles ne doivent pas pour autant être totalement oubliées.

En effet, on observe une véritable hiérarchie entre les artisans. Pour l'identifier, plusieurs éléments peuvent être avancés. Dans les carrières et dans les ateliers, la hiérarchie doit le plus souvent s'établir en fonction du degré de compétence. Le *lapicidinarius* ne jouit peut-être pas du même statut que le *quadratarius*. En effet, comme le souligne A. Dworakowska, les deux ouvriers peuvent avoir des outils communs – à l'image des coins –, mais les seconds travaillent avec une précision qui relève d'une expertise supérieure à celle du simple carrier[1]. Le cas des *sculptores* est intéressant puisqu'ils semblent constituer une catégorie bien distincte des travailleurs de la pierre. En effet, les trois inscriptions dont nous disposons[2] font mention de sculpteurs possédant les *tria nomina*. Enfin, le *marmorarius* est peut-être au-dessus des tailleurs de pierre, comme l'indiquerait son salaire élevé dans l'Édit de Dioclétien[3]. Nous avons toutefois évoqué précédemment l'ambiguïté de ce terme : il désigne un artisan du marbre, dans toutes les mises en œuvre possibles de ce matériau, de la statue aux placages.

Un autre exemple de hiérarchisation est du fait des responsables des carrières impériales, qui doivent parfois gérer le recrutement de leurs travailleurs – on parlerait aujourd'hui de « *managing* ». Ainsi les *damnati ad metalla* peuvent faire partie d'équipes complétées par des travailleurs serviles ou libres possédant une compétence ou une spécialisation que les forçats n'ont pas[4]. Dans la carrière égyptienne d'Uadi Hmmâmât, les forçats travaillent en parallèle de spécialistes, issus du civil, mais peut-être aussi de l'armée[5].

Au-delà des spécialités, il existe dans les ateliers un autre degré de hiérarchie interne. À nouveau, la documentation épigraphique nous renseigne sur l'existence du *magister* d'un côté, et du *discipulus* ou du *discens* de l'autre. Cependant, l'usage n'est pas de préciser le métier exercé par le *discens* ou le *discipulus*[6]. Ceci doit probablement nous renseigner sur le fait que le statut relatif prend le pas sur la spécialité, comme aujourd'hui le fait d'être étudiant constitue un statut social, sans pour autant qu'il soit nécessaire de préciser le domaine d'étude. Pour les métiers qui nous intéressent, les témoignages antiques sont absents des Gaules. C'est en Tripolitaine qu'une inscription nous indique que cette différenciation entre maître et apprenti s'applique aussi au travail de la pierre[7]. On peut y lire :

1 - Dworakowska, 1983, p. 155.
2 - *CIL*, VI, 9436 ; VII, 37 ; XIII, 643.
3 - *Edictum de pretiis rerum venalium*, VII, 3 et 5.
4 - Pensabene, 1994, p. 323-324.
5 - Belli Pasqua, 1995, p. 32.
6 - Tran, 2010, p. 196.
7 - Cagnat et Merlin, 1923, n° 79, p. 25.

Ex oficina / Basi quadra/tari Aggerita/ni / cum suis discipulis

Il est tout à fait plausible que cette réalité de la séparation entre un maître tailleur de pierre et ses apprentis puisse être transposée d'une province à l'autre. Le terme *magister* renvoie néanmoins à une supériorité, sinon juridique, du moins sociale, du maître sur son apprenti[1]. De plus, le principe d'apprentissage auprès d'un maître peut tout à fait recouvrir une réalité juridique, dès lors que l'on considère le *magister* comme un employeur ayant à son service un certain nombre de *discipuli*. Cependant, cette relation peut être complétée par un rapport de filiation ou de parenté plus éloignée : le père enseignant son art à un ou plusieurs de ses fils est une situation qui se rencontre de tout temps. Dans ce dernier cas, le statut juridique des officiants se fait plus complexe encore.

On voit bien au terme de ces quelques pistes de réflexion en quoi la rareté des sources nous pousse à des interprétations basées essentiellement sur des hypothèses. Si les statuts de maître et d'apprenti sont attestés, ils ne constituent pas pour autant la règle unique de fonctionnement des ateliers et des carrières.

2.4. Aspects de vie quotidienne

On néglige parfois dans l'étude des carrières et des ateliers de sculpture l'appréhension des conditions de vie des travailleurs. Il n'est pas inutile de rappeler qu'une carrière, particulièrement lorsqu'elle est loin d'une agglomération, doit offrir aux carriers des équipements élémentaires – habitat, accès à la nourriture et à l'eau – ou plus spécialisés – forges, échoppes pour la vente et la distribution de la production, mais aussi infrastructures permettant le bardage des blocs[2]. Mais nous nous proposons ici de revenir sur deux aspects particuliers : les divinités protectrices des travailleurs de la pierre et leur niveau de vie, au travers du coût de leur travail.

1 - Tran, 2010, p. 199.
2 - Dworakowska, 1983, p. 123-125.

2.4.1. Les divinités protectrices

On ignore si les sculpteurs et tailleurs de pierre se plaçaient sous la protection d'une divinité particulière. À Saint-Béat, en Haute-Garonne, un important sanctuaire a livré quantité d'autels dédiés à Erriapus, et parfois aussi à Silvanus. Pour ce site, B. Sapène a suggéré un lien, malheureusement difficile à démontrer, entre ces divinités et les artisans de la pierre[1].

En revanche, dans les carrières de la Brohl ont été découvertes de nombreuses dédicaces à Hercule avec l'épiclèse *Saxanus*[2]. Celle-ci provient du latin *saxum*, qui désigne le rocher, la pierre brute ou un terrain rocheux. Toujours dans les Germanies, le dieu est connu par d'autres inscriptions, notamment dans l'actuelle Rhénanie-Palatinat, à Neumagen et à Kruft[3]. Hercule *Saxanus* est également connu en Italie, comme l'indiquent une dédicace de Trente et une autre de Tivoli[4]. Des dédicaces à cet Hercule ont aussi été documentées en Gaule Belgique, à Norroy-lès-Pont-à-Mousson[5], avec une modification de l'épiclèse en *Saxsetanus*[6]. Cependant, il faut bien noter que les dédicaces de la Brohl ont été mises au jour dans des carrières exploitées par des légionnaires, qui en sont vraisemblablement les auteurs[7]. Mais Hercule *Saxanus* n'est pas uniquement lié à l'armée. C'est du moins l'hypothèse de G. Bauchhenss : il voit dans la dédicace de Tivoli, qui marque la restauration du temple d'Hercule *Saxanus*, un lien direct avec les carrières environnantes[8]. Pour lui, le dieu aurait avant tout une dimension topique.

Hercule pouvait donc constituer une divinité vers laquelle se tournaient les carriers, mais aussi les tailleurs de pierre. Une dédicace d'Ogradina, en Mésie supérieure, a été faite à la divinité – sans épiclèse – par des *lapidarii*[9]. Dans les carrières de marbre de Luni, en Cisalpine, a été taillé dans la roche un relief dédié à Jupiter, Hercule et *Liber Pater*[10]. En Dalmatie, la carrière de Brač était également placée sous la protection d'Hercule, mais aussi potentiellement de Mercure[11]. Il semble en effet qu'Hercule n'était pas nécessairement la seule

1 - Sapène, 1946.
2 - Voir *CIL*, 13, 7697 à 7719.
3 - Respectivement Finke 309 (= EDCS-11202023) et Finke 242 (= EDCS-11201955).
4 - Respectivement *CIL*, V, 5013 et XIV, 3543.
5 - *CIL*, XII, 4623 et 4624.
6 - *AE*, 2004, 954 et Demarolle, 2010.
7 - Bedon, 1984, p. 184-188.
8 - Bauchhenss, 1986, p. 90-95.
9 - *AE*, 1973, 473.
10 - Aussi appelé relief des *Fantiscritti*. Voir Angeli Bertinelli, 2008, p. 31-32, fig. 5 et 6. Aujourd'hui conservé au musée-carrière Frantiscritti, à Carrare.
11 - Dunda et Kujundžić, 2004, p. 29. Voir pour les dédicaces à Hercule *CIL*, III, 10107 et 3092 ; pour Mercure,

divinité invoquée. Il s'agit cependant, et contrairement à ce qu'on pourrait attendre, de la seule attestation épigraphique d'association entre Mercure, pourtant le dieu protecteur des artisans, et le travail la pierre.

Après Hercule, on trouve plutôt Jupiter comme divinité récurrente. L'autel de Norroy, dédié à Hercule *Saxsetanus*, est auparavant consacré à Jupiter Très Bon Très Grand. À ce même couple se voit ajouter la *Domus Divinae* sur une inscription de Helmes, en territoire bellovaque[1]. À d'autres occasions, Jupiter *Optimo Maximo* peut être invoqué seul, comme en attestent trois autres dédicaces de *lapidarii*, l'une provenant de Dalmatie, l'autre de Mésie inférieure et la dernière de Dijon, en Gaule Belgique[2].

Jupiter et Hercule sont les deux seules divinités régulièrement associées aux carriers et plus généralement aux travailleurs de la pierre. On pourrait noter des cas uniques, comme les dédicaces à *Dea Placida*, en Mésie supérieure, ou à la déesse anonyme de Bath[3].

Comment expliquer la préférence des carriers pour Hercule en particulier ? Au XVIII^{e} s., B. de Montfaucon invoquait, à partir de l'inscription de Tivoli évoquée plus haut, les environs de la ville, avec ses « roches qu'on voit en grand nombre » pour expliquer l'épiclèse *Saxanus*. Par la suite, l'épithète divine aurait été diffusée sur le Rhin par les soldats de la VIII^{e} légion[4]. Depuis lors, les découvertes dans les carrières de la Brohl notamment montrent qu'Hercule *Saxanus* fait l'objet d'une vénération particulière dans les provinces rhénanes. Au total, en Germanie supérieure, le corpus épigraphique fait état de 22 mentions, contre une seule en Germanie inférieure et quatre en Belgique. En revanche, on ne connaît pour l'Italie que deux mentions de ce dieu.

En conséquence, l'épiclèse ne doit pas être strictement locale, et l'hypothèse de B. de Montfaucon est délicate à transposer dans un autre cadre que celui de Tivoli. Au XIX^{e} s., S. Van Alpen considère que ce sont bien les carrières de Tivoli qui ont donné son nom à Hercule ; pour le Rhin et la Moselle, il considère le paysage montagneux comme directement lié à l'épiclèse du dieu. Quant à son association à Hercule, il la croit provenir du mythe herculéen : alors qu'il était en Gaule Narbonnaise, le dieu aurait été attaqué par surprise par les frères de Neptune, et n'en aurait réchappé que grâce à une pluie de pierres provoquée par Jupiter[5]. L'hypothèse est séduisante, car elle pourrait aussi expliquer par ricochet l'association

voir *CIL*, III, 15098.

1 - *CIL*, XIII, 3475.

2 - Respectivement *CIL*, III, 1777 et 12390 ; XIII, 5475.

3 - *AE, 2010, 1393* et *R.I.B.*, I, 149.

4 - Montfaucon (de), 1719, p. 50-51.

5 - Van Alpen, 1826, p. 57-58 ; Pomponius Mela, *Chorographie*, II, 5.

à Jupiter *Optimo Maximo.* Dans tous les cas, ce lien entre les deux dieux est pour V. Raydon la preuve qu'Hercule *Saxanus* n'était pas seulement considéré dans son rapport aux pierres, mais aussi dans sa dimension militaire et souveraine[1]. Si l'on suit cette idée, on s'explique mieux la popularité de son culte auprès des légionnaires-carriers de Germanie supérieure.

Hercule *Saxanus* ne devait donc pas représenter une divinité primordiale pour l'ensemble des carriers et des tailleurs de pierre. Ceux-ci devaient s'en remettre plus communément aux dieux locaux ou aux divinités du panthéon classique. Quoi qu'il en soit, on voit qu'il est délicat de caractériser les cultes des travailleurs de la pierre, d'autant plus que les informations épigraphiques à notre disposition ont une faille intrinsèque. En effet, et comme nous l'avons vu, ces artisans sont mal représentés dans les inscriptions romaines.

2.4.2. Le coût du travail

L'Édit de Dioclétien nous renseigne sur le salaire quotidien des maçons, qui sont regroupés dans la catégorie des ouvriers spécialisés : 50 *denarii communes,* tandis le *marmorarius* en gagne 60[2]. Leur niveau de vie ne devait donc pas être haut – assurément loin de celui du légionnaire – si l'on considère l'orge à 60 deniers le *modius* ou l'huile d'olive fraîche à 40 deniers le *sextarius*[3]. Reste à savoir si ces données sont transposables aux carriers et aux tailleurs de pierre. Pour les premiers, il n'est pas garanti que leur travail ait été reconnu comme spécialisé, auquel cas ils devaient toucher les 25 deniers quotidiens délivrés à la plupart des ouvriers. En revanche, on peut penser que les tailleurs de pierre étaient payés à hauteur des maçons.

Mais les tailleurs de pierre, et à plus forte raison les sculpteurs, pouvaient être à leur propre compte ; les premiers étaient alors rémunérés à la tâche et les seconds pour leur production. C'est tout du moins la situation que connaissent la plus grande partie des artisans travaillant seuls ou avec quelques aides – esclaves ou hommes libre[4]. Malheureusement, les données manquent sur le niveau de vie des travailleurs de la pierre autonomes. On ne connaît pas davantage les prix à la vente réalisés par les sculpteurs.

Cependant, on peut émettre quelques hypothèses à la lecture d'inscriptions liées à

1 - Raydon, 2013, p. 104.
2 - *Edictum de pretiis rerum venalium*, VII, 3 et 5
3 - *Ibid.*, I, 2 et III, 1.
4 - Corbier, 1980, p. 71.

des offrandes votives. La stèle figurant Rosmerta et découverte à Escolives-Sainte-Camille en comporte une[1] :

Dea(e) Rosmertae Iunianus // sac(erdos) Aug(usti) // s(olvit) l(ibens) l(aetus) // SH(!) / XXI / <p=G>(osuit) l(ibens) l(aetus)[2]

On doit en comprendre que Iunianus s'est acquitté d'un vœu envers la déesse Rosmerta et a fait une offrande de numéraire. Malgré l'inversion des lettres – habituellement sous la forme « HS » –, la somme est exprimée en sesterces et en milliers, soit 21000 sesterces. Si l'on en croit la correction du G en P, le développement *p(osuit)* concerne sans aucun doute la stèle. En effet, le terme est très souvent employé dans les inscriptions funéraires ou dédicatoires pour signaler le paiement et/ou l'installation d'un élément mobilier – statue ou stèle funéraire. Reste à savoir si la somme offerte par Iunianus est le prix total de son don, dans lequel se distingueraient le paiement de la stèle et une offrande en numéraire, ou bien s'il s'agit uniquement du coût de la stèle.

En 1921, M. Bang a dressé la seule liste à ce jour des inscriptions mentionnant « le prix des statues », pour reprendre le titre de son article[3]. Le résultat statistique est présenté au **diagramme 1**. Mais ces données sont très délicates à manipuler : en effet, le savant n'a pas distingué les époques, les lieux, le matériau – au demeurent rarement précisé dans les inscriptions – et surtout les variations de la valeur du sesterce. On se contentera donc de replacer la stèle d'Escolives dans le cadre global dressé par M. Bang[4]. Sur les 135 inscriptions recensées par lui, on en dénombre 76 % mentionnant des sommes inférieures à 10000 sesterces. Seuls 13 % situent la dépense entre 12000 et 30000 ; au-delà, les cas sont rares – 9 % entre 30000 et un million. Le don de Iunianus se place donc dans le quart supérieur et peut être considéré comme conséquent, au-delà des fluctuations du taux du sesterce. Mais on doit en revenir à la question précédente : la somme est-elle uniquement dépensée pour la statue ? Il est difficile d'obtenir la réponse à partir de l'article de M. Bang. Il conviendrait aujourd'hui de reprendre cet inventaire, en cherchant à déterminer le plus précisément possible l'objet des dons.

En revanche, certaines inscriptions peuvent orienter notre réflexion. À Nîmes, on

1 - Voir le corpus éduen, n° 89.55.

2 - *AE,* 1968, 306 (= *AE,* 1969-1970, 399 et *AE,* 1975, 617). Développement Epigraphik Datenbank Clauss – Slaby.

3 - Bang, 1921.

4 - D'autant que le corpus s'est étoffé depuis cette publication. À titre d'exemple, on citera une plaque de bronze inscrite découverte à Mutigney (Jura) : G. Barbet et R. Billerey, « Une plaque de bronze avec dédicace découverte en Franche-Comté », *Gallia*, t. 61, 2004, p. 281-290.

sait qu'une statue en argent, avec sa base et son entretien, a été payée 50000 sesterces[1], soit une misère par rapport au million de sesterces qu'a coûtée une statue dans le même matériau, déjà recensée par M. Bang[2]. En revanche, à Hanshir al Metkides, Quintus Politicus s'est acquitté de son vœu en érigeant pas moins de cinq statues, le tout pour la modique somme de 8000 sesterces[3]. Mais la chose se complique encore si l'on considère qu'à la fin de la République, Lucius Papius Pollion a financé à Sinuessa *ex testamento* un monument – peut-être funéraire – à 12000 sesterces[4] ou que Lucius Cosinius Primus, à Cuicul, a déboursé pas moins de 30000 sesterces pour la construction d'un *macellum*[5].

Ces quelques exemples, bien que distendus dans le temps et dans l'espace, doivent nous éclairer sur le don de Iunianus, à Escolives-Sainte-Camille. Mais à ceux-ci on doit ajouter qu'au II^e^ s. ap. J.-C., si l'on en croit la datation proposée pour la stèle de Rosmerta, 21000 sesterces devaient représenter plusieurs années de travail, là où l'on imaginerait que la stèle aurait pris une semaine ou deux à réaliser. En conséquence, il n'est pas plausible que l'intégralité de la somme ait été allouée à l'achat de la stèle, aussi grande et bien exécutée soit-elle[6]. Ce n'est donc qu'une partie qui a été versée au sculpteur, et le reste aux responsables du culte. Quant à savoir le paiement perçu par l'artisan, on doit en retourner au **diagramme 1** ; un peu moins de la moitié – 42 % – des statues étant comprises en 1000 et 5000 sesterces, c'est vraisemblablement dans cette fourchette que devait se situer le prix de la stèle de Rosmerta. La marge est importante, convenons-en, mais certainement plus proche de la réalité que la somme considérable mentionnée dans l'inscription.

Cependant, même dans le cas d'un millier de sesterces, c'est un apport conséquent pour le sculpteur. Peut-être quelques commandes à l'année, si elles étaient particulièrement importantes et bien rémunérées, permettaient donc au sculpteur de vivre décemment. Pour le reste, il devait se contenter de menus travaux ou de la réalisation de petits objets, dont la valeur est très difficile à estimer.

1 - *AE*, 1982, 682.
2 - *CIL*, IX, 1619.
3 - *CIL*, VIII, 16749.
4 - *CIL*, X, 4727 (= *CIL*, I, 1578, p. 1009).
5 - *AE*, 1914, 42 (= *AE*, 1916, 35).
6 - Haut. 1,52 m ; larg. 0,68 m ; prof. 0,41 m, le tout réalisé dans un calcaire probablement local, mais d'assez bonne qualité.

2.5. Outillage et étapes de production

L'outillage des carriers et des sculpteurs constitue aujourd'hui un domaine relativement bien connu et qui ne manque pas d'être présenté, que ce soit au sein de publications ciblées ou encore d'ouvrages plus généraux sur la sculpture ou sur l'architecture antique[1]. En ce qui concerne la sculpture, on ne manque jamais lorsqu'on aborde cette question de rappeler la difficulté de l'identification des outils, inhérente aux étapes de la réalisation d'un objet sculpté : sur les faces visibles, mais aussi et parfois sur celles dissimulées à la vue, chaque étape voit l'intervention d'un ou plusieurs outils pouvant effacer les traces des outils précédents. La dernière étape est représentée par l'action des abrasifs dont le but même est l'harmonisation de la surface et la destruction des traces jugées disgracieuses.

L'objectif ici est de présenter brièvement les outils à disposition des artisans, en les mettant en lien avec le stade de la chaîne opératoire durant lequel ils interviennent – on se reportera au **tableau 2** pour une synthèse de ces étapes. Les traces laissées par leur action seront également décrites et illustrées au chapitre 8 et aux **planches 46** et **47** à partir d'exemples issus du corpus éduen. On trouvera aussi à la **planche 48** des illustrations, tirées de l'ouvrage de J.-C. Bessac, de certains de ces outils traditionnels. Il sera plusieurs fois fait allusion à cet outillage dans les parties suivantes, ainsi que dans le catalogue. Aussi chaque outil trouvera-t-il dans ces lignes une définition et un cadre d'usage. Le chapitre 8 se concentrera davantage sur les étapes du travail et proposera aussi une révision du cadre général présenté ici, grâce à l'examen du corpus éduen. On doit encore ajouter que de nombreux doutes subsistent sur l'existence de certains outils durant l'Antiquité romaine[2]. Néanmoins, tous ceux présentés ci-après sont attestés pour le contexte qui nous intéresse. Notons globalement l'existence de trois catégories d'outils :

- Les percussions lancées : pic, marteau têtu ou marteau taillant, masse.
- Les percussions posées avec percuteur : broche, pointe, ciseaux, gradines, chasse.
- Les percussions posées sans percuteur : ripe, râpe, grattoir, scie et trépan.

À cela doivent s'ajouter les instruments de mesure – règle, équerre et compas – ainsi que les abrasifs employés pour le polissage, mais qui ne sont pas des outils au sens strict du terme. Tous sont utilisés à des stades différents du travail, que l'on pourrait résumer ainsi :

1 - L'ouvrage de référence reste aujourd'hui encore Bessac, 1986a. Pour le travail en carrière, consulter également Adam, 1984, p. 32-42, et pour la sculpture Nerzic, 1989, p. 136-140.

2 - Comme la gouge, que nous écartons ici, car ses traces, pourtant très caractéristiques, sont totalement absentes du corpus éduen.

- Extraction du bloc, équarrissage, ciselure et dressage le cas échéant, ou directement dégrossissage.
- Taille d'approche : poursuite du dégrossissage, dégagement des formes globales.
- Taille de finition : réalisation des détails, aplanissement des surfaces.
- Polissage éventuel.

2.5.1. Les percussions lancées

Dans la carrière, le bloc doit dans un premier temps être extrait. Le pic va être utilisé pour réaliser des saignées, le libérant ainsi sur une ou plusieurs faces, en fonction de la position du bloc par rapport au banc rocheux. Afin de terminer l'extraction, des coins en métal ou en bois peuvent être enfoncés dans la ligne de rupture entre le bloc et la roche.

Une fois détaché, le bloc va être équarri, puis dressé – aplani – sur toutes ses faces si l'on veut en faire un parallélépipède ; sinon, il est prêt à être dégrossi. Pour l'une et l'autre action, on peut se servir du marteau têtu, présentant à une extrémité un pic, et à l'autre un marteau. Une première ébauche des arêtes et un dégrossissage des faces peuvent ainsi être accomplis avec cet outil. Le marteau taillant peut aussi intervenir à cette étape : ses extrémités tranchantes permettent de poursuivre le dégrossissage. Il ne doit pas être confondu avec la polka, dont les tranchants sont perpendiculaires au manche, tandis que ceux du marteau taillant lui sont parallèles.

Le pic laisse des traces particulièrement profondes, souvent assez larges et plus ou moins longues en fonction de l'intention du carrier. Elles sont la plupart du temps parallèles, obliques et déconnectées les unes des autres. Les traces du marteau taillant peuvent lui être comparées, mais elles sont beaucoup moins profondes et plus longues que celles du pic. Par ailleurs, elles sont parfois continues.

2.5.2. Les percussions posées avec percuteur

Pour le sujet qui nous concerne, ce sont surtout les percussions posées qui vont être concernées. On en est encore au stade du dégrossissage, qui, après l'action des percussions lancées, se poursuit avec des outils plus fins.

Le premier est le ciseau. Il s'agit cependant d'une forme générique connaissant de nombreuses variantes :

- si le tranchant est rectangulaire, on parlera de ciseau droit ;
- il peut aussi être en arc de cercle plus ou moins marqué, ce qui correspond au ciseau à bout rond ;
- si le tranchant est dentelé, il s'agira alors d'une gradine à dents droites ou à dents pointues ;
- la chasse se rapproche du ciseau, à la différence qu'elle ne possède pas de tranchant, mais une section le plus souvent pyramidale aplanie à l'extrémité ;
- enfin, le ciseau bec-d'âne a le tranchant biseauté.

Chaque ciseau a une utilité propre, selon le stade de la chaîne opératoire, mais aussi selon la dureté de la pierre mise en œuvre. Ainsi le ciseau droit ou à bout rond et la gradine à dents droites peuvent être utilisés en amont du dégrossissage, afin de réaliser les ciselures nécessaires au dressage. Leur action permettant aussi d'enlever la matière excédentaire, ils servent également à dégrossir le bloc lors de la taille d'approche. Leur rôle au cours de la taille de finition n'est pas moins important. Ce sont donc là les instruments les plus polyvalents de l'outillage traditionnel du sculpteur. La gradine à dents pointues, aussi appelée gradine grain d'orge, est plus spécialisée, car elle aura plutôt un rôle à jouer à la fin de la taille de finition, lors de l'aplanissement des surfaces. La chasse, qui est surtout adaptée au travail des roches résistantes, permettra d'abattre les coins, de dégrossir les faces et les arêtes en enlevant d'importantes quantités de matière. Ses traces sont en revanche très difficiles à identifier. Le ciseau bec-d'âne permet de creuser des canaux ; il est donc particulièrement utile en taille de finition.

Les traces laissées par ces outils sont très différentes : en agrafe pour le ciseau droit s'il est utilisé à plat, mais s'il est posé sur la tranche, il creusera d'étroits sillons ; en cuillère peu profonde pour le ciseau à bout rond ; en damier pour la gradine à dents droites ; en sillons serrés et parallèles pour la gradine à dents pointues ; en canaux à section trapézoïdale pour le bec-d'âne.

Le dégrossissage est souvent accompli par les ciseaux, mais aussi par la broche et la pointe. Ces outils ont une forme commune : l'extrémité est continue avec le manche, et la tête est tronconique. En revanche, la pointe a un diamètre nettement inférieur à celui de la broche. En conséquence, la broche interviendra en dégrossissage, donc surtout en taille d'approche, tandis que la pointe, plus précise, aura sa place en taille de finition. Les marques

laissées par ces outils sont similaires, mais bien évidemment de tailles différentes : des traces uniques, longues de quelques centimètres au plus, parfois effilées à la pointe, parallèles si le sculpteur a un souci ornemental, mais le plus souvent irrégulières et sans orientation définie.

2.5.3. Les percussions posées sans percuteur

Ces outils interviennent essentiellement en taille de finition, à l'exception du trépan. Ce dernier est un foret actionné par un archet qui permet des creuser des trous sur une profondeur de plusieurs centimètres. Aussi est-il utile en taille de finition, pour la réalisation des détails – enroulements de mèches, narines, caroncules lacrymales, *etc*. –, mais aussi en taille d'approche. En effet, la réalisation de plusieurs trous situés à une courte distance les uns des autres constituait un moyen de creuser un canal : à partir des trous, le sculpteur avait l'orientation et l'appui nécessaires à la réalisation d'une ligne droite, en enlevant la matière entre chaque perforation – avec un ciseau ou une pointe.

Le grattoir, la ripe et la râpe ont la même fonction : aplanir la surface de la pierre, enlevant ainsi par frottement les aspérités subsistantes. S'agissant d'outils relativement légers, ils présentent deux inconvénients : la discrétion de leurs traces et leur action destructrice des marques laissées par les outils précédents. Le grattoir et la ripe ont une forme commune : leur extrémité est dentelée et éventuellement courbe ; la ripe est cependant plus petite, ce qui permet au sculpteur d'atteindre grâce à elle des zones difficiles d'accès, car trop exiguës ou trop profondes. Leurs marques sont assez similaires à celles de la gradine à dents pointues. On peut les différencier en comparant la profondeur des sillons et la largeur de chaque groupe : étant moins larges et moins lourds que la gradine, le grattoir et la ripe laisseront donc des traces plus étroites et relativement superficielles. La râpe est un outil en fer à différentes sections – plate, en arc de cercle, circulaire, *etc*. – et ponctué de fines entailles. Dans l'Antiquité, cet outil était forgé sans que soient systématiquement organisées ces entailles. Il en résulte que la râpe laisse des traces s'apparentant à des griffures irrégulières.

La scie est un outil à part. Comme elle sert à trancher la pierre, et donc à dresser une face, on peut s'en servir dans la carrière comme dans l'atelier, à condition que la roche soit suffisamment tendre. On voit plus le résultat final – une surface plane – que ses traces, qui consistent en de fines rayures régulières de formes différentes selon les dents. À noter qu'un peu avant l'extrémité de la surface à scier, les tailleurs pouvaient redresser progressivement la

scie afin de mieux la dégager par la suite. Cette manière de faire se traduit sur une face par une pente douce précédant une seule arête sur les quatre.

Enfin, les abrasifs servent à polir l'objet terminé. Il s'agit le plus souvent de blocs de grès, frottés sur la surface avec de l'eau et du sable. Ils ne laissent pas de marques, leur but étant aussi d'effacer les traces des outils précédents. On ne peut alors que constater le résultat du polissage.

3. Les ateliers de sculpture

3.1. Définitions

On doit bien distinguer deux notions sous-jacentes au terme d'atelier, déjà présentes dans le terme latin d'*officina*[1]. Celui-ci est déjà un espace, comprenant une structure, une zone de travail et une zone de stockage. Il peut éventuellement requérir un habitat, en particulier pour les carriers, du fait de l'éloignement de la carrière par rapport aux agglomérations. Pour être reconnu, l'atelier « physique » doit livrer un mobilier archéologique spécifique : outils, déchets de taille, ébauches, *etc*. Cet atelier peut alors être considéré comme une zone ou un centre de production.

Mais l'atelier peut aussi être abordé comme un ensemble stylistique. C'est par l'identification d'une cohérence, d'un fil conducteur ou de similitudes stylistiques et iconographiques entre des objets différents qu'on peut les attribuer, selon la nature du lien – de la copie conforme à l'influence diffuse –, à un même artisan ou à un groupe d'artisans. D'autres facteurs doivent néanmoins rentrer en compte : la datation – ce qui nécessite souvent une connaissance du contexte archéologique –, le matériau employé et le degré d'éloignement entre les objets attribués à un même atelier.

Ces deux conceptions de l'atelier de sculpture ne sont pas interchangeables. D'une part parce que l'atelier « physique » n'est pas toujours statique, comme nous le verrons en fin de chapitre, et d'autre part parce que l'identification d'un atelier « stylistique » ne relève pas toujours de l'application scrupuleuse d'une méthode inductive. L'analyse du style est un exercice qui comporte un certain degré de subjectivité, et il peut d'autant plus se soumettre à des *a priori* qui conditionnent le résultat.

3.1.1. L'atelier « physique »

Dans sa définition structurelle, l'atelier peut constituer deux espaces au sein desquels officient deux catégories de travailleurs de la pierre : les carrières, avec les carriers, et les ateliers de sculpture, avec les sculpteurs. Il existe une catégorie intermédiaire : celle des tailleurs de pierre. Ce terme générique désigne globalement les artisans opérant

1 - Claridge, 2015, p. 113.

immédiatement à la suite de l'extraction du matériau brut en carrière, mais il implique aussi un degré d'expertise situé entre ceux des carriers et des sculpteurs. Leur espace de travail peut donc être partagé avec les uns comme avec les autres. En revanche, carriers et sculpteurs peuvent avoir des espaces distincts. C'est le cas à Saint-Boil, où l'atelier de sculpture de la deuxième moitié du II^{e} s. est installé dans un bras de la carrière où le travail avait été auparavant interrompu[1]. Les sculpteurs travaillaient donc à proximité de la matière première, sans se gêner mutuellement avec les carriers.

Dans les agglomérations ne possédant pas d'exploitations de pierre à proximité, le regroupement des artisans devait être contraint par le matériau, c'est-à-dire que les tailleurs de pierre et les sculpteurs se réunissaient vraisemblablement dans l'atelier pour travailler sur les lots à disposition. En effet, on imagine mal, même avec une probable différence de statuts entre eux, que les tailleurs de pierre et les sculpteurs aient œuvré dans des espaces séparés. Mais encore faut-il que les ateliers aient compté plusieurs membres. Si l'extraction de la pierre nécessite la présence de plusieurs travailleurs, ce n'est pas systématiquement le cas pour les ateliers de sculpture : à moins d'informations probantes – comme une donnée épigraphique ou une identification de plusieurs mains sur un même objet –, un atelier peut être simplement constitué d'un seul artisan.

De plus, l'espace même de travail peut être trompeur. Le travail de sculpture ne nécessite pas de structures très particulières, comme les foyers des métallurgistes ou les aires de séchage des céramistes. Il ne nécessite pas non plus d'installations permanentes, comme le réclament d'autres catégories artisanales. L'atelier doit donc être appréhendé comme une entité mobile et éphémère[2]. De plus, même les déchets de taille peuvent être utilisés dans la construction ou dans les fours à chaux. Dans le cas d'un atelier composé d'un seul individu, un espace relativement restreint, couvert ou en plein air, composé d'une aire de travail et d'une zone de stockage peu étendue, peut suffire à des travaux générant peu de déplacements et peu de nuisances.

À nouveau, l'atelier de Saint-Boil en offre une parfaite illustration : seule une équipe très réduite, composée d'un ou deux individus, pouvait travailler dans cet espace de 12 m² environ[3]. Un autre atelier a été très bien documenté par l'archéologie, mais il est éloigné de la Gaule : c'est celui d'Aphrodisias, en Asie Mineure. Actif sur près de deux siècles, fort de plusieurs sculpteurs, il était installé au nord du *Bouleuterion*, dans une *stoa* aménagée pour

1 - Monthel, 2002, p. 113-114.
2 - Claridge, 2015, p. 113.
3 - Deyts, 1994, p. 125, pl. 55, n° 5.

l'occasion. Il consistait concrètement en deux pièces de stockage, chacune d'environ 20 m², communicant avec une large cour où se déroulait le travail de taille[1]. Mais cet atelier doit être appréhendé pour ce qu'il est, à savoir un cas exceptionnel. Il reste encore à trouver une configuration semblable à celle d'Aphrodisias dans l'Occident romain.

Cette brève définition d'un atelier de sculpture « physique » démontre à elle seule la grande variabilité de ses traces et de son impact sur une zone géographique plus ou moins importante. Aussi les données suivantes, isolées ou combinées, sont les seules qui permettent d'identifier un atelier :

- la présence de matériaux en cours d'élaboration et, dans l'idéal, leurs négatifs – déchets de taille ;
- la mise au jour d'outils adaptés au travail de la pierre : la nature de ces outils peut éclairer sur les différentes étapes d'élaboration prises en charge par l'atelier, des outils de dégrossissage à ceux employés aux phases finales ;
- des éléments annexes et liés à l'espace de travail : ébauches taillées à même le roc, graffitis divers, *etc*.

3.1.2. L'atelier « stylistique »

L'identification d'un style à partir de productions particulièrement homogènes du point de vue plastique peut amener à la reconnaissance d'une unité de production, composée d'un ou plusieurs officiants clairement identifiables par leur façon de faire. La dimension géographique est aussi à prendre en compte, de même que les voies de circulation et les rapports économiques ou culturels entre villes, cités gallo-romaines et provinces[2].

Le critère stylistique a été pendant longtemps prédominant. Toutefois, employé seul, il ne peut conduire qu'à la reconnaissance d'ateliers « flottants », dont la remise en contexte géographique peut se révéler imprécise et source de confusions. En outre, il faut auparavant que le spécialiste ait disposé d'un corpus suffisamment important et homogène, à la fois dans le style et la chronologie, pour avoir identifié l'atelier en question.

1 - Van Voorhis, 2012, p. 39-42.
2 - Santoro, 2007, p. 118.

Si le problème se pose pour le seul cas des portraits impériaux à l'échelle des Gaules, il trouve une partie de sa résolution dans les rapprochements techniques régionaux ou locaux, de même que dans le degré de conformation à l'*Urbild*[1]. Cependant, et à plus forte raison pour le corpus éduen, les portraits impériaux ne représentent qu'une très petite partie de l'ensemble de la production sculptée gallo-romaine. Et lorsqu'on constate que cette dernière est marquée par un degré plus ou moins poussé de stylisation ou de schématisation, on ne peut que voir dans une analyse stylistique stricte le moyen d'arriver à des résultats tronqués ou erronés. C'est pourtant l'outil de prédilection des chercheurs habitués à l'art « *Stadtrömische* », pour lequel il conserve sans aucun doute sa pertinence. Mais la recherche sur l'art provincial ne peut pas se limiter à une seule approche.

En effet, la donnée géographique doit rentrer en compte, en particulier l'éloignement entre deux objets potentiellement issus du même atelier. Cela revient à poser le problème du déplacement des artisans, mais aussi de la circulation des influences. Dans ce cas, le degré de rapport stylistique et iconographique entre les objets comparés doit être correctement mesuré : est-il suffisant pour trahir l'action d'une même main, ou relève-t-il plutôt d'une matrice, d'un modèle, d'une mode ou d'un courant en commun ?

La réponse à cette question se trouve aussi dans une connaissance pointue des rapports culturels et économiques entre les groupes humains, à l'échelle des objets mis en relation. Or cette connaissance ne peut s'acquérir qu'à partir des données historiques, chronologiques et artistiques des groupes concernés.

En conclusion, on doit souligner la nécessité du croisement des informations lorsqu'il s'agit d'identifier les ateliers « stylistiques ». Les méthodes classiques de l'Histoire de l'art, discipline au demeurant essentielle à cette fin, sont aujourd'hui insuffisantes lorsqu'il s'agit d'élaborer un discours complexe et crédible sur ces ateliers.

1 - Voir à ce propos Rosso, 2006, p. 158-172.

3.2. Organisations

3.2.1. Les collaborations entre artisans

Le peu de connaissances actuelles sur le fonctionnement des ateliers provinciaux n'a d'égal que le nombre très restreint de sculpteurs connus à ce jour. En effet, on possède encore assez peu d'œuvres gallo-romaines signées de leur auteur. Un cas intéressant pour la région bourguignonne est celui d'une dédicace découverte aux Sources de la Seine, signée en grec par un homme au nom gaulois, Dagolitos[1] . Selon l'analyse de S. Deyts, la dédicace, faite par Lucius, fils de Nertecomaros, serait d'une autre main que la signature : il s'agirait alors du seul cas éduen connu de revendication d'une stèle par son auteur[2]. En dehors, on rappellera la colonne de Mayence, signée par Samus et Severus, fils de Venicarus[3]. Mais au-delà des signatures, de nombreuses hypothèses peuvent être émises concernant l'organisation de l'atelier et la répartition du travail.

Tout d'abord, comme toute activité artisanale, le mode de transmission des compétences se fait indubitablement par apprentissage. Ce dernier pouvait s'opérer en premier lieu dans le cadre familial, où la compétence pouvait être passée de génération en génération[4]. Lucien de Samosate en apporte une preuve : sur décision de son père, le jeune Lucien devient, le temps d'une journée désastreuse, l'apprenti sculpteur de son oncle[5]. Qu'il s'agisse d'un membre proche de la famille, comme le père, ou d'un parent plus éloigné, ce cas de figure est sans aucun doute le plus répandu, de l'Antiquité jusqu'aux périodes les plus récentes. Mais il ne s'agit en rien de l'unique configuration possible. En effet, les auteurs de la colonne de Jupiter à Mayence sont bien deux frères, peut-être l'un et l'autre à la tête de leur propre atelier[6]. En revanche, il n'est pas possible de savoir si c'est leur père, Venicarus, qui les a formés à la taille de la pierre. Les récents travaux de P. Noelke sur les ateliers des Germanies tendent à confirmer l'hypothèse de la collaboration entre des membres d'une même famille, tout en mettant en avant la division du travail dans ces ateliers familiaux, dirigés par une ou plusieurs personnes[7].

Une organisation collégiale, lorsqu'elle est démontrable, n'implique pas

1 - Corpus éduen, n° 21.1022.
2 - Deyts, 1994, p. 25, pl. 4, n° 3.
3 - *CIL*, XIII, 11806.
4 - Kristensen et Poulsen, 2012, p. 10.
5 - Lucien de Samosate, *Le Songe*, 3.
6 - *CIL*, XIII, 11806b.
7 - Noelke, 2006, p. 107-120.

nécessairement une différenciation statutaire entre un maître et un apprenti, mais peut aussi être le fait d'une réunion d'intérêts et de compétences de deux artisans ou plus. Ainsi il est envisageable qu'au sein d'un même atelier travaillent ensemble un sculpteur sur pierre et un sculpteur sur bois, les deux matériaux nécessitant un ensemble de techniques qui n'induisent pas obligatoirement un rapport de hiérarchie entre l'un et l'autre de ces artisans. N'oublions pas que la couleur était très répandue, même dans la sculpture sur pierre. Le *sculptor* pouvait donc aussi collaborer avec le *pictor*.

Mais nous l'avons dit, il n'est pas exclu que les ateliers de sculpture ne soient composés que d'un unique artisan. En effet, la prise en charge d'un apprenti demeure une charge non négligeable pour un artisan ; le temps passé à le former n'est pas investi dans le travail urgent, lorsque d'autres responsabilités ne sont pas en jeu – prise en charge de la nourriture, des soins, *etc*.

Il apparaît donc impossible de relever un mode d'organisation unique des ateliers gallo-romains. Les situations étaient très diverses, du sculpteur unique, plus ou moins polyvalent, au regroupement collégial avec une collaboration entre différents artisans. Toujours est-il que l'organisation interne des ateliers est une chose, mais la compréhension des rapports des ateliers entre eux et avec leur territoire constitue une problématique différente.

3.2.2. Ateliers et territoires

Tout discours sur l'organisation hiérarchique des ateliers entre eux se heurte fatalement à la rareté des données archéologiques. Aussi, ce sont la qualité des œuvres sculptées – ce qui introduit invariablement un jugement à la fois qualitatif et relatif par rapport aux canons gréco-romains – et les contextes d'usage et d'abandon qui permettent d'avancer des hypothèses.

Ce travail, s'il demeure peu fréquent, a parfois été réalisé au sein de cadres géographiques restreints. Il nous semble ici opportun de détailler les réflexions de J.-J. Hatt pour la région strasbourgeoise. Il est parmi le premier à avoir théorisé l'organisation des ateliers de sculpture d'*Argentoratum* et de l'actuelle Alsace. Si ses travaux peuvent aujourd'hui être discutables, rien ne doit enlever le fait qu'il a agi en précurseur de la recherche sur ce domaine. À partir des découvertes de productions lapidaires à Strasbourg et

en Alsace, J.-J. Hatt a proposé une hypothèse d'organisation interne – répartition des tâches, système de maître/compagnon – des ateliers de la région, mais aussi de leur implantation et de leurs relations entre eux sur ce territoire, aux II^e^ et III^e^ siècles de notre ère[1]. Nous avons synthétisé son propos au **tableau 3** et au **schéma 1**.

Il ressort surtout de ce modèle de fonctionnement une hiérarchisation qualitative. Elle touche en premier les artisans, classés par ordre décroissant d'importance : les maîtres, les compagnons, les artisans et les tailleurs de pierre. C'est ensuite le caractère de leurs productions respectives qui est hiérarchisé, de l'art « savant » à la « barbarie », dégagée de toute influence des ateliers, en passant par l'art « populaire », interprétation maladroite et bon marché de l'art « savant ». Cette proposition de modèle d'organisation, si elle est une des premières en la matière, pose néanmoins de nombreux problèmes.

Le premier, et certainement le plus important, est la caractérisation des productions en termes subjectifs et esthétiques : on oppose aux « œuvres d'art » les « œuvres populaires », constituant une sorte d'approximation, voire de perversion des canons classiques, lorsqu'elles ne tombent pas dans les travers de la « barbarie ». Cette approche exclut d'emblée toute cohabitation au sein d'un même atelier de productions de qualités différentes, tributaires de divers degrés de maîtrise. De plus, la hiérarchisation des artistes[2] et des artisans peut être vue comme une transposition du modèle moderne d'organisation d'un atelier : au sommet se trouve un « maître » ayant un certain nombre d'apprentis, les « compagnons ». Ceux-ci ont vocation à devenir des « maîtres » à leur tour, mais de moindre talent, en fondant des ateliers dits « secondaires ». Ces derniers sont systématiquement affiliés à celui de leur ancien maître. Si on peut supposer la validité de ce schéma organisationnel pour l'Alsace romaine, zone d'étude de J.-J. Hatt, la pareille reste à démontrer pour le territoire éduen et pour les autres *civitates*. On pourrait ajouter à ces critiques que, d'après le chercheur, le contexte d'excellence est nécessairement urbain, d'autant plus que c'est le chef-lieu de cité qui accueille l'atelier « primaire » ou « officiel ». La hiérarchisation des ateliers « secondaires » et « tertiaires » suit une logique d'éloignement graduel de ce centre urbain. C'est en réalité méconnaître la vivacité d'ateliers périurbains ou ruraux. De surcroît, cette lecture qualitative n'aborde que de façon superficielle le problème de la destination des productions et de leur accueil par leurs acquéreurs. Il peut être démontré que l'on fait usage d'œuvres inachevées ou que l'on remploie ou restaure des sculptures plus anciennes. Enfin, la

1 - Hatt, 1964.

2 - Pour autant que le terme « artiste », dans sa définition énoncée par Winckelmann, ait un sens en Gaule romaine, ce dont nous doutons fortement.

réflexion dans ce cas se fait uniquement à l'échelle d'un territoire de cité, sans prendre en compte les contacts et les potentiels déplacements d'artisans d'une *civitas* à l'autre. Or les frontières des territoires de cités gallo-romaines n'étaient pas des limites infranchissables. Des échanges humains et culturels s'opéraient sans doute entre eux.

Nous opposons un autre modèle à celui élaboré par J.-J. Hatt, représenté par le **schéma 2**. L'existence d'ateliers primaires et secondaires est un postulat qui ne peut pas être appliqué au territoire éduen, sauf si des données précises le permettent. De la même manière, dans une *civitas* où l'habitat rural reste important, une dynamique centrifuge à partir de la capitale reste à démontrer. Il faut peut-être privilégier l'idée d'ateliers actifs à l'échelle des *pagi*, travaillant dans l'agglomération secondaire, le sanctuaire et/ou la carrière situés sur ce territoire. Au-delà des *pagi*, on doit envisager l'éventualité de liens entre les carrières de pierre. Enfin, la prise en compte de la production sculptée dans les territoires de cités limitrophes nous paraît incontournable, car c'est la seule façon de mesurer les d'échanges évoqués précédemment, notamment le phénomène d'itinérance des artisans.

3.3. La mobilité des artisans et des ateliers

L'itinérance des artisans durant l'Antiquité, tous artisanats confondus, est un phénomène aujourd'hui indubitable. Néanmoins, et une fois que le constat a été fait, il est nécessaire de parvenir à le qualifier et à le quantifier : quels artisans sont concernés ? Sur quelle zone géographique ? Sur quelle période ? Pour quelles raisons ? C'est avec ces axes de réflexion que nous allons examiner les cas de déplacements des sculpteurs, à l'échelle de la Méditerranée comme de la Gaule romaine.

3.3.1. Cas attestés

En Grèce continentale, les signatures sur les œuvres nous informent que les sculpteurs se déplaçaient en fonction des commandes ; les premières attestations datent de la fin de la période archaïque et sont de plus en plus nombreuses à l'époque classique[1]. Dans le même moment, en Asie mineure, ceux qu'on pourrait appeler des maîtres itinérants,

1 - Voir sur ce point Dimartino, 2010.

spécialisés plutôt dans la taille d'éléments architectoniques, peuvent être amenés au cours de leur vie à travailler sur de nombreux sites, parfois assez éloignés de leur cité d'origine[1]. À l'époque impériale, Zénodore constitue le plus fameux exemple de sculpteur originaire de Grèce, appelé à Rome, puis dans les Gaules, à la suite de commandes spécifiques[2].

Mais ces cas grecs ne doivent pas être transposés automatiquement à la Gaule romaine : c'est une conception bien spécifique d'un atelier de sculpture où, dans la mesure où le maître se déplace avec ses apprentis, un sculpteur particulier est situé ou se met en avant des autres. S'il s'agit d'un phénomène banal en Grèce, la pareille n'est vraie ni à Rome[3], ni dans l'Occident romain, Gaule incluse[4]. L'unique attestation de mobilité d'un sculpteur gallo-romain est à trouver à Bath, où un sculpteur carnute a dédicacé une stèle à la déesse Sulis[5]. Les raisons de son déplacement demeurent cependant inconnues.

Au-delà des cas individuels, que savons-nous de l'implantation et du déplacement de groupes d'artisans réunis en un seul atelier ? Repartons dans l'est de la Méditerranée : l'un des plus célèbres ateliers grecs à l'époque impériale est sans nul doute celui d'Aphrodisias. Or, de nombreux éléments inachevés ont été trouvés en différents endroits de la ville[6], alors même que l'on connaît la structure où s'était fixé l'atelier. Ce témoignage est essentiel pour la compréhension du fonctionnement des ateliers de sculpture. Ces derniers n'avaient donc pas nécessairement besoin d'une structure pérenne pour travailler, mais pouvaient plutôt constituer une communauté mobile au sein d'un même espace, en l'occurrence une cité. Les espaces de stockage et de travail pouvaient ainsi évoluer au fil des déplacements des artisans sur les chantiers de la ville.

On conçoit parfaitement que cette réalité soit transposable à d'autres provinces, et en particulier aux Gaules, et peut-être même sur des distances plus importantes. Nous avons vu le cas de la dédicace dijonnaise des *lapidarii consistentes* à leur patron[7]. L'expression *consistentes* prouve qu'ils ne sont pas originaires du *pagus*[8] ; le terme de *lapidarii* renvoie à des tailleurs de pierre, ce qui n'en fait pas forcément des sculpteurs. Il s'agit malgré tout d'un

1 - Pensabene, 1994, p. 305-307.
2 - Pline, *Histoire naturelle*, XXXIV, 18 et 45.
3 - Bien qu'on connaisse de nombreuses statues signées à Rome, il semble que les collectionneurs romains s'attachaient peu au nom du sculpteur, souvent copiste en l'occurrence, mais plutôt au type statuaire, selon sa popularité et l'emplacement qu'on pouvait lui donner. Voir sur ce point Bartman, 1991, p. 77 et suivantes.
4 - Voir le chapitre 3.2. Récemment, J. de Alarcão a dressé la courte liste des signatures de sculpteurs en Lusitanie ; il les confond cependant avec les dédicaces, qui ne participent pas de la même ambition. Alarção, 2008, p. 169-170.
5 - *RIB*., 149.
6 - Kristensen, 2012, p. 9-10.
7 - *CIL*, XIII, 5475.
8 - Gagliardi, 2006, p. 436-437.

groupe d'artisans itinérants. On regrettera cependant de ne pas connaître leur origine.

3.3.2. Cas hypothétiques

On voit à quel point une investigation archéologique menée à l'échelle d'une agglomération peut apporter de précieuses informations sur l'organisation du travail de la pierre. Il est important de le souligner, car à l'accoutumée les identifications d'artisans itinérants se fondent sur des critères stylistiques, parfois techniques. Ainsi en 1977, F. Kleiner avait déjà reconnu un atelier itinérant à l'œuvre en Narbonnaise ; il lui attribuait même la réalisation du monument des *Julii*, à Glanum[1]. L'auteur avait alors avancé des arguments pour démontrer que les artisans qui constituaient cet atelier avaient œuvré sur différents sites de Narbonnaise. Mais aujourd'hui encore, l'origine de cet atelier reste sujette à discussions[2]. L'analyse du phénomène d'itinérance est donc tronquée à partir du moment où l'on ne connaît pas le point de départ, même s'il est toujours intéressant de relever les endroits dans lesquels l'atelier a œuvré.

Avant F. Kleiner, J.-J. Hatt avait voulu voir dans les thermes de Sens, la marque d'un atelier oriental ou formé à la manière orientale[3]. C'était en 1957, et le savant n'en était encore qu'au stade de l'hypothèse. En revanche, quelques années plus tard, il vit dans les rondes-bosses du Montmarte, près d'Avallon[4], la preuve de la venue d'artisans issus directement d'ateliers orientaux[5]. On ne peut s'empêcher de relever la contradiction dans le discours du savant : pourquoi aurait-on dans certains cas des artisans grecs itinérants, et dans d'autres cas des influences hellénistiques et impersonnelles visibles dans la statuaire gallo-romaine[6]? En considérant le style d'exécution des marbres du Montmarte comme étant trop hellénistique pour être du fait d'un sculpteur gallo-romain, J.-J. Hatt préjuge clairement des compétences des artisans locaux. Enfin, la mise en lumière d'une influence dans le travail d'un artisan n'indique pas nécessairement son origine. Ces exemples, récurrents chez J.-J. Hatt, ont été parfois trop vite repris tels quels dans les écrits qui lui sont postérieurs. L'analyse du style reste un exercice délicat, voire fragile lorsque la subjectivité ou les *a priori* l'emportent sur

1 - Kleiner, 1977.
2 - Roth Congès, 2009.
3 - Hatt, 1957b, p. 74.
4 - En particulier les statues enregistrées ici sous les numéros 89.108, 89.109 et 89.111.
5 - Hatt, 1966a, p. 59. L'hypothèse est reprise dans Nerzic, 1989, p. 128.
6 - Voir le chapitre 1.2.2.

l'examen des faits.

On a aussi proposé les offrandes sculptées des Sources de la Seine comme preuve du déplacement des sculpteurs. C'est C. Nerzic, s'appuyant sur J. Burgi, qui a formulé cette hypothèse à partir d'un rapprochement entre les ex-voto de bois du sanctuaire et d'autres, découverts en Suisse[1]. À nouveau, il s'agit sans doute d'une surinterprétation de la facture de ces offrandes particulières qui sont clairement stylisées. Autre hypothèse, pour S. Deyts, la grande disparité qualitative et stylistique des ex-voto des Sources de la Seine, et particulièrement des bustes, peut être vue comme révélatrice de la mobilité des artisans, venant au sanctuaire lors d'occasions particulières et adaptant leur production aux moyens de leurs acheteurs[2]. L'idée est séduisante et plus rationnelle, car elle prend en compte le phénomène de demande. Toutefois, ces constats n'impliquent pas pour autant le déplacement du sculpteur, mais la circulation de modèles et de manières de faire qui ne sont pas forcément directement liés à lui. En effet, et surtout lorsqu'on s'intéresse à du mobilier appartenant à la sphère cultuelle, on doit prendre en compte d'autres vecteurs d'influences, comme les prêtres ou les pèlerins eux-mêmes. Nous l'évoquerons à plusieurs reprises au cours de ces pages : la création d'une œuvre plastique ne concerne pas uniquement l'artisan, mais aussi l'acquéreur, commanditaire, utilisateur ou spectateur de l'objet fini. Lorsqu'on l'inclut dans la réflexion, on reconnaît qu'il a ses propres goûts, requêtes, besoins et influences.

Finalement, l'itinérance des sculpteurs gallo-romains, si elle est plus que plausible, n'est réellement démontrable que dans de rares cas. Les hypothèses uniquement basées sur des observations stylistiques ne doivent pas être érigées en affirmations. De plus, la prise en compte de l'usager de l'objet sculpté permet d'ouvrir le champ de la réflexion. Enfin, qui veut reconnaître et qualifier le phénomène d'itinérance des ateliers doit à la fois travailler au niveau microscopique – à l'échelle d'un site – et macroscopique – à l'échelle d'un territoire. Seule la prise en compte de l'ensemble du corpus des éléments sculptés d'un territoire donné, comme une *civitas*, permet de reconnaître la circulation d'influences, de modèles et peut-être aussi d'artisans. C'est ce que nous nous proposons de faire avec la *civitas* éduenne.

1 - Nerzic, 1989, p. 17-18. L'auteure ne donne pas sa référence à J. Burgi.
2 - Deyts, 1994, p. 13.

Deuxième partie

Le corpus éduen

Après les aspects généraux présentés dans la partie précédente, il convient maintenant d'aborder le véritable sujet de ce travail de thèse : la sculpture sur pierre chez les Éduens au cours de la période gallo-romaine. Et comment s'emparer d'un tel sujet, souffrant d'un morcellement des études et des approches, sans réunir l'ensemble de la documentation disponible ? Il ne s'agit pas seulement de la constitution d'une bibliographie, mais bien d'un travail d'inventaire de l'ensemble des objets sculptés découverts sur ce territoire. Le résultat en est un catalogue dans un volume à part, issu auparavant d'une base de données numérique. Ce sont ces deux éléments auxquels nous faisons référence lorsque nous employons l'expression « corpus éduen ».

Le premier chapitre de cette partie présentera les critères de sélection des éléments constitutifs de ce corpus, mais s'attachera aussi à détailler sa méthode de constitution et ses supports d'exploitation et de diffusion. Suivra ensuite un chapitre essentiel, car consacré aux critères de datation. En effet, la datation fait partie intégrante des informations présentées au sein de chaque fiche – lorsque du moins les critères présentés ci-après s'appliquent. Enfin, il s'agira d'opérer une première interprétation du corpus, en privilégiant les approches quantitative et qualitative, géographique et chronologique. Le lecteur aura ainsi, à l'issue de cette partie, les clés nécessaires à la compréhension de la méthode qui a présidé à ce travail, ainsi que celles permettant une première caractérisation d'un artisanat riche et profondément original.

4. Choix et méthodologie

4.1. Le matériel exploité

La périphrase permettant de résumer les critères de sélection du corpus pourrait être la suivante : «inventaire de la sculpture en pierre figurée et non architecturale d'époque gallo-romaine dans le territoire éduen ». Cette formule doit donc exclure les objets usuels, comme les meules et tous les outils[1] ou le mobilier[2], et tout élément clairement identifié comme architectural, où le répertoire strictement ornemental domine sur les éléments figurés – comme les chapiteaux à têtes[3], les fragments de frise ou les corniches. De la même manière, les stèles lisses ou au répertoire figuratif particulièrement limité, à l'image des stèles comportant uniquement un croissant, sont exclues[4]. Toutefois, la nature de l'élément conservé dépend aussi de son interprétation : c'est pourquoi de nombreux blocs pouvant être mis en œuvre dans l'architecture figurent dans notre catalogue, en raison de la présence d'une importante zone figurée.

Le corpus a été constitué avec un souci d'exhaustivité. Celle-ci n'est cependant pas atteinte, soit par courtoisie envers des travaux en cours, soit en raison de l'absence d'autorisation de publication de l'objet. Il demeure aussi la possibilité que, malgré l'étendue des recherches menées, même au sein de publications anciennes ou très locales, des objets publiés aient échappé à notre attention. Ils seront toutefois intégrés à la future base de données collaborative, qui sera publiée en ligne après la soutenance de ce travail de thèse. C'est toujours avec la volonté de réunir un corpus le plus complet possible que les découvertes anciennes ont été intégrées, même celles ne disposant ni d'une illustration, ni d'une description aboutie, ni d'un lieu de conservation connu – on peut d'ailleurs supposer que plusieurs d'entre elles ont été détruites. Le but étant de dresser un état des lieux le plus fidèle possible, ces découvertes, même très faiblement documentées, participent à l'appréciation de l'artisanat de la pierre chez les Éduens. De plus, il est arrivé à de nombreuses reprises que des mentions éparses aient été réunies et comprises par nous comme faisant référence à un même objet, parfois bien connu et mieux décrit ou publié par ailleurs. Ce travail de recoupement des informations était nécessaire afin d'éviter une multiplication artificielle des fiches, ce qui aurait conduit à des observations faussées, notamment du point de vue de la répartition des

1 - Peu nombreux, car souvent difficiles à dater, et donc à reconnaître. On citera néanmoins le sceau de boulanger conservé à Beaune, num. d'inv. 866.5.1 ; Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 3585. La tête de maillet 21.230 a été intégrée en raison de son probable caractère votif.
2 - Le seul cas connu est un pied de meuble : Musée Rolin, 1987, n° 149, p. 100.
3 - On peut citer en exemple Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 2905.
4 - Voir par exemple : *ibid.*, vol. 3, n° 1934, 1970 et 1975.

découvertes.

4.2. Limites géographiques

Le cadre de notre enquête est fixé à la *civitas* éduenne étendue : celle-ci comprend les territoires des Mandubiens et de la cité d'Auxerre, ce qui correspond à une configuration de la géographie administrative comprise entre la fin du I^er^ s. de notre ère et le règne de Théodose[1]. Ces limites et le fond de nos cartes sont établis à partir des dernières recherches sur le sujet menées par M. Kasprzyk et P. Nouvel[2]. Théoriquement, les découvertes dépassant ces frontières ne sont pas prises en compte[3]. Néanmoins, ces limites n'étant pas encore totalement assurées, pas plus d'ailleurs qu'elles ne furent fixes durant toute la période gallo-romaine, les communes limitrophes ayant fourni des éléments sculptés ont été incluses[4]. Cette ouverture de la zone d'investigation ne déséquilibre pas le corpus éduen dans ses limites géographiques connues : la commune limitrophe à avoir livré le plus d'objets sculptés est Fulvy, dans l'Yonne, où quatre d'entre eux ont été mis au jour.

On arguera, comme nous venons de l'évoquer, que les frontières des cités gallo-romaines n'étaient pas infranchissables et n'étaient pas définitivement établies au cours des siècles. Par ailleurs, leur tracé exact n'est pas entièrement connu pour la *civitas* éduenne, et de nombreux tronçons restent encore hypothétiques. De plus, on appréciera grâce à la **carte 1** la concentration des découvertes dans le nord du territoire. Aussi doit-on considérer ces limites géographiques comme un premier cadre de recherche qui, nous l'espérons, sera complété par des travaux équivalents, notamment chez les Lingons et les Sénons. De cette manière, les liens entre ces différentes cités dans le domaine de l'artisanat de la pierre seront certainement mieux identifiés.

À terme, nous considérons que l'étude de ces éléments sculptés doit être intégrée à une réflexion plus ambitieuse portant sur les relations de production et d'échanges entre un territoire de cité et ses proches ou plus lointains voisins.

1 - Le détachement du territoire mandubien de la cité lingonne au profit des Éduens serait à dater du début de l'époque flavienne : Barral *et alii*, 2002, p. 280.
2 - Kasprzyk, Nouvel et Hostein, 2012.
3 - C'est le cas pour le fragment de statuette, enregistré deux fois : Espérandieu, *Recueil*, vol. 3, n° 2302 et vol. 4, n° 3383. D'abord considéré au volume 3 comme provenant d'Entrains, une correction du volume suivant a rétabli une origine de Vertault.
4 - Comme Tonnerre, Censey, Môlay, Grimault, Varanges, Saulon-la-Chapelle, *etc*.

4.3. La constitution du corpus

4.3.1. Étapes de constitution

Réaliser un inventaire des sculptures éduennes relève d'un long travail de recherche, de compilation d'informations et de vérifications. Ceci est inhérent à toute approche quantitative, à plus forte raison quand cette quantité est conséquente – 2361 objets pour autant de fiches. La constitution du corpus s'est donc réalisée en plusieurs temps.

La première et la plus riche des sources d'information est le *Recueil* d'É. Espérandieu. Aujourd'hui, son travail demeure une référence pour les chercheurs en archéologie gallo-romaine. L'intérêt majeur de son travail est d'avoir fourni, chaque fois que cela était possible, une illustration pour l'objet décrit, de même qu'il indiquait toujours dans le même ordre les éléments suivants : quelques mots de description générale ; date et contexte de découverte ; lieu de conservation ; matériau[1] ; dimensions ; bibliographie ; description ; éléments d'interprétation – identification de la scène ou de la ou des divinités, hypothèse de datation. Ces informations constituent le socle de tout catalogue raisonné. Les fiches sont présentées à la suite, dans une numérotation continue, triées par territoire de *civitas* et par site de découverte.

Le *Recueil* a ainsi constitué une première base de travail à partir duquel le présent inventaire a été échafaudé. On se reportera d'ailleurs à l'**Annexe 2** qui donne les correspondances entre les numéros d'inventaire du *Recueil* et du corpus éduen. Il ne s'agit pas en revanche d'un simple travail de transcription numérique : nombre d'identifications, de mesures, et de déterminations du matériau ont été corrigées et précisées. De plus, une dimension essentielle de cette refonte du *Recueil* tient dans la localisation des objets. Plus d'un siècle après le travail d'Espérandieu, il va sans dire qu'une mise à jour des informations était nécessaire. Toutefois, on ne peut que regretter le peu de dons privés aux musées bourguignons dans le courant du XX^{e} siècle. En conséquence, la plupart des œuvres déjà renseignées comme appartenant à une collection particulière le sont aujourd'hui encore ; la seule différence tient dans le fait que les propriétaires ne sont plus les mêmes et qu'il est très ardu, parfois même impossible, de tracer la circulation d'un objet d'un détenteur particulier à

1 - Il s'agit de la rubrique la plus imprécise, car le plus souvent limitée à la mention « pierre commune » ou « pierre grossière ». Il est vrai qu'Espérandieu était néophyte en la matière et préférait s'en remettre aux auteurs précédents pour les identifications plus poussées, la plupart du temps par l'expression « pierre dite de... ».

un autre. On voit donc à quel point le *Recueil* demeure important, car il constitue aussi une archive de ces collections privées, aux tribulations souvent mystérieuses. Le catalogue réuni ici s'inscrit dans le même devoir, tout en gardant à l'esprit qu'il ne peut que constituer un cliché du présent, inconscient des circulations postérieures à sa réalisation.

La seconde étape fut la recherche dans les autres inventaires, c'est-à-dire ceux qui ont succédé à celui d'Espérandieu, mais parfois aussi qui l'ont précédé. Le *Recueil* est loin d'être exhaustif. En effet, il est probable que des découvertes antérieures n'aient pas été signalées à É. Espérandieu ou à son continuateur en la matière, R. Lantier. Des omissions ont aussi pu être faites. Il s'est donc vite avéré nécessaire de revenir sur les catalogues des musées établis avant le *Recueil*[1] et même parfois pendant sa constitution[2]. Concernant les recherches ultérieures, il s'agit de travaux universitaires, de catalogues d'exposition ou de publications de fouilles qui se sont pour la plupart constitués à partir des collections d'un musée particulier, ou à la suite de découvertes importantes sur un site donné : musées de Dijon[3], de Beaune[4], ou d'Entrains[5] ; sites de Ménestreau[6], de Pont-l'Évêque[7], des Bolards[8] ou des Sources de la Seine[9], *etc*.

La dernière étape de la constitution de l'inventaire s'attacha aux recherches auprès des particuliers. Dans ce domaine, il reste beaucoup à faire. Une collection particulière se constituant la plupart du temps sur des critères esthétiques, l'intérêt scientifique venant après, on ne peut que rêver de redécouvertes d'objets de grande qualité d'exécution au fur et à mesure des donations. Mais bien entendu, cette vision un peu caricaturale ne doit pas faire oublier qu'une collection privée peut être composée d'un nombre très restreint d'objets, dont la valeur et la portée scientifique sont totalement inconnues de son propriétaire. Nous avons néanmoins retrouvé un certain nombre de collections privées, même partielles : parmi les plus

1 - Chérest, 1869 et 1870 ; Soc. Niv., 1873 ; Quantin et Ricque, 1884 ; Collenot, 1886 ; D'Arbaumont, 1894 ; Martin, 1910.
2 - C'est le cas pour le travail de L. Armand-Calliat, *Le Chalonnais gallo-romain,* 1936, qui apporte de nombreux ajouts et précisions du fait de la profonde connaissance de son auteur de l'archéologie locale.
3 - Deyts, 1976.
4 - Imbert, 1970 ; Durand, 1977.
5 - Devauges, 1969-1971 et 1988.
6 - Vieillard, 1993.
7 - Venault *et alii*, 2009.
8 - Pour le sanctuaire : Mouraire, 1996 ; Deyts, 2001. Pour la nécropole : Deyts, 1982 ; Planson et Pommeret, 1986.
9 - Deyts, 1966 et 1994.

importantes, d'aucunes, comme les collections Moingeon[1], Mélines[2] ou Grassard[3], ont vu certains de leurs éléments légués dans des musées, ce qui a rendu nos recherches plus faciles ; d'autres, comme la collection Testard[4], ont nécessité des enquêtes parfois longues, car il était nécessaire de retrouver les descendants des collectionneurs originels, descendants qui ne portaient pas toujours le même intérêt que leurs aïeux pour la sculpture gallo-romaine. Cas plus rare, on peut citer un élément de l'ancienne collection Sarriau, F.2, aujourd'hui au musée Romain Rolland de Clamecy, qui n'est autre qu'un faux moderne. Pour d'autres collections n'ayant pas atteint les réserves des musées, nos recherches nous ont menés à identifier les nouveaux propriétaires[5]. Pour certaines, il a été possible de les retrouver jusqu'à un certain point, passé lequel les recherches ne pouvaient plus être approfondies : c'est le cas, entre autres, de la collection Vauthier, dont une partie – 21.485, 21.528 et 21.535 – a été retrouvée en 1971 chez un antiquaire suisse, sans que l'on sache ce qui est par la suite advenu de ces pièces[6]. Enfin, et malheureusement, de nombreuses collections, comme celles de M. Delimoges[7] ou celles du marquis de Migieu[8], ont été démantelées et éparpillées à un tel point qu'il est aujourd'hui très difficile de les réunir.

Quoi qu'il en soit, il reste que ce domaine est toujours problématique et réclame une méthode spécifique. Il s'agit dans un premier temps d'identifier et de localiser la collection. Pour le premier aspect, il est facile d'en mesurer la difficulté par la nature même d'une collection privée, dans laquelle la discrétion prévaut. D'autre part, il n'est pas rare chez certains collectionneurs – plus modestes que ceux cités plus haut –, selon leurs déplacements et leurs lieux de vie, de constater un éclatement de la répartition des œuvres. Dans un second

1 - À l'exemple de la stèle 21.422, conservée au Musée d'Archéologie Nationale. Considérée comme provenant hypothétiquement d'Autun du fait d'une note d'archive confuse, nous l'avons reliée sans doute possible à une stèle des Bolards mentionnée dans le *Recueil* et appartenant à l'ancienne collection Moingeon.

2 - Aujourd'hui à la Porte du Croux de Nevers pour les numéros 58.21, 58.22, 58.23, 58.25, 58.26, 58.27, 58.28 et 58.31et au musée de Clamecy pour la statuette 58.24.

3 - Sur les trois éléments mentionnés dans le *Recueil*, seuls deux, 71.482 et 71.561, sont parvenus au musée de Chalon. La stèle 71.560 n'est pas au musée n'a jamais été vue par les propriétaires actuelles de l'ancienne maison Grassard, à Mellecey.

4 - Cette importante collection, riche d'après nos informations de plusieurs pièces sculptées, n'est plus représentée aujourd'hui que par la stèle 58.46, conservée chez une descendante du Dr Testard.

5 - Autre élément de la collection Moingeon, la stèle 21.406 était considérée comme perdue, mais avait été vue sans qu'il la reconnaisse par R. Niaux chez un particulier de Laizy, qui demeure son propriétaire.

6 - Nous avons ici l'opportunité de remercier gracieusement Mme Colette Pommeret pour sont aide concernant les éléments perdus issus des fouilles des Bolards.

7 - Sans aucun doute la collection la plus importante au sein du corpus éduen : 31 pièces sculptées au total, dont une partie est au musée d'Auxerre – 58.62, 58.128, 58.134, 548.135 et 58.139 –, une autre au musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye – 58.124, 58.125 , tandis que le reste est perdu.

8 - Hormis les numéros 21.345 et 21.346, désormais au musée archéologique de Dijon, les autres pièces de la collection issues du territoire éduen ont été pour la plupart vendues lors du rachat du château de Savigny-lès-Beaune dans les années 1970. Nous avons même reçu des informations difficilement vérifiables sur le transport d'un lion, 21.242, à Londres.

temps, remonter au contexte de découverte n'est que très rarement possible, moins parce que l'information a été perdue qu'en raison des craintes des propriétaires privés d'être inquiétés par la justice – craintes le plus souvent non justifiées. Il en va de même pour les antiquaires qui préfèrent bien souvent taire par précaution l'identité d'un fournisseur ou les conditions de mise au jour d'un objet.

La question de l'authenticité mérite aussi un mot. Il est certain qu'aujourd'hui encore on mésestime l'habileté des faussaires et la crédulité des marchands d'antiquités. Notre sujet d'étude en est partiellement à l'abri : en effet, l'attention des faiseurs de faux s'est plutôt concentrée sur les œuvres jugées majeures, du point de vue du style comme du matériau. Le bronze et le marbre, dont le second est si peu fréquent dans notre inventaire, attirent bien plus la convoitise qu'un calcaire grossier. De même, un buste d'empereur sera plus sujet à des copies modernes plutôt qu'une stèle funéraire exécutée rapidement. Cependant, même pour les productions modestes, les faux existent. Ils n'ont pas été écartés de notre étude[1], à la fois pour que chaque cas bénéficie d'une justification, mais aussi afin d'attirer l'attention du lecteur sur la manière de travailler de ces faussaires.

Enfin, les conditions de conservation, les reprises, restaurations et remplois qui peuvent avoir profondément affecté l'objet sculpté entachent la fiabilité de son étude. Dans la mesure du possible, ces paramètres ont été pris en compte. Toutefois, celui qui veut tirer une information spécifique d'un objet issu d'une collection privée doit faire preuve d'une certaine prudence.

4.3.2. Les rubriques descriptives

Nous avons pris le parti, lors de la constitution du catalogue, de classer les éléments sculptés éduens en cinq grandes catégories :

- FUN, pour « funéraire » : stèles, cippes et blocs issus de monuments commémorant la *memoria* des disparus.
- DIV, pour « divinités » : stèles, statuettes, statues et autres reliefs représentant une ou plusieurs divinités.
- VOT, pour « votif » : offrandes votives, à savoir les ex-voto anatomiques, les bustes, les pèlerins en pied et les animaux offerts à la divinité.

1 - On retrouvera ces faux à la fin du catalogue.

- AUT, pour « autres » : représentations d'animaux – hors contexte votif – et de personnages mythologiques la plupart du temps.

Comme tous les objets ne peuvent être ainsi catégorisés, souvent du fait de leur fragmentation, la catégorie IND regroupe les indéterminés.

La catégorie de chaque objet figure dans le bandeau des informations générales, comprenant le numéro d'inventaire, le type et le lieu de découverte, suivi du département. Sous ce bandeau, le lecteur trouvera une photographie en petit format – le reste de la documentation iconographique étant sur le DVD-ROM fourni avec ce volume – ainsi que les informations nécessaires à l'analyse : technique de réalisation – relief ou ronde-bosse –, matériau, dimensions – en mètres –, état de conservation, contexte de découverte et localisation – exprimée en Lambert 93. Suit en dessous, dans un cadre grisé permettant une meilleure lisibilité, la description générale.

Cette dernière est normée afin que le lecteur puisse rapidement retrouver les informations dont il a besoin. Les phrases sont courtes et le vocabulaire est suffisamment précis pour que la description soit claire, mais aussi exhaustive. La progression descriptive s'organise ainsi : nature et forme de l'objet ; localisation et position ou attitude du ou des personnages figurés ; chevelure(s), vêtement(s) et attribut(s) ; observations complémentaires.

Passée la description, l'utilisateur de la base de données numérique trouvera une petite rubrique consacrée à l'identification de la ou des divinités représentées. Il est alors possible d'effectuer une recherche par nom de divinité ; cette fonctionnalité n'étant propre qu'à la version informatique du catalogue, elle n'est donc pas présente sur la version papier. Deux autres rubriques d'importance ont été renseignées : les traces d'outils, nommant l'outil employé et la localisation de ses traces ; les commentaires, permettant d'apporter des données complémentaires, de soulever des points de discussion ou de corriger des informations erronées, parfois présentes dans les publications antérieures.

Une partie spécifique est consacrée à la datation de l'objet. Nous avons décidé de conserver les hypothèses de datations des chercheurs précédents. Afin d'éviter toute confusion et de rendre à leurs auteurs respectifs leurs propres hypothèses, elles sont suivies le cas échéant de la mention « datation retenue ». Celle-ci exprime notre propre hypothèse, basée sur des critères développés tout de suite après[1]. À droite, le lecteur trouvera la datation exprimée en années et suivie quand c'est nécessaire de la marge d'erreur, sous la forme « (+ marge) ».

Le lieu de conservation est présenté plus bas, avec le numéro d'inventaire pour les

1 - Pour le développement et la justification de ces critères, voir le chapitre 5 et le **tableau 4**.

musées – dans la mesure où les objets en disposent, ce qui n'est pas toujours le cas, notamment pour le musée-abbaye Saint-Germain d'Auxerre. Nos recherches nous ont permis d'actualiser un grand nombre de lieux de conservation ; néanmoins, cette donnée n'est pas toujours connue. Aussi, et lorsqu'un lieu de conservation ancien a été renseigné, cette localisation est précédée de la mention « Anciennement », avec éventuellement une date. On doit donc considérer que ces objets sont, à l'heure actuelle, perdus ; 94 le sont assurément, et on pourrait ajouter à ce chiffre quatre objets détruits. Enfin, la partie inférieure de la fiche comprend les informations épigraphiques éventuelles, ainsi que la bibliographie. Nous avons mis en exergue la référence au *Recueil* d'Espérandieu, et ce afin de permettre une recherche efficace *via* le numéro d'enregistrement du *Recueil*.

Le résultat de toutes ces rubriques est une fiche, tenant la plupart du temps sur une demi-page, contenant les informations nécessaires à l'analyse.

4.3.3. Vers une étude objective?

Ces rubriques telles que nous venons de les présenter brièvement pourraient constituer le socle d'une étude objective. On fera la remarque que l'une d'entre elles en particulier n'est que rarement présente dans les études similaires[1] : il s'agit des traces d'outil. De plus, la datation, surtout dans les catalogues de musée où peu de place est allouée à l'argumentation, est souvent exprimée de manière empirique. Nous espérons avoir au moins en partie contribué à combler ces manques. Il n'est au demeurant pas étonnant qu'avec les nouveaux champs d'investigation, soutenus par de nouvelles méthodes, et les derniers supports informatiques facilitant leur expression et leur diffusion, on donne aujourd'hui plus d'informations qu'il y a quelques décennies. De la même manière, il ne fait pas de doute que, d'ici quelques générations, on s'attachera à d'autres aspects et on explorera d'autres domaines de l'étude. Mais, malgré cette plus-value descriptive, notamment par rapport au *Recueil* d'Espérandieu, sommes-nous pour autant parvenus à une vraie objectivité ? Ou bien tous ces critères ne sont-ils que le reflet de préconçus, ou au mieux d'angles d'étude, mais par essence subjectifs, car liés à celui qui les a établis ?

La recherche d'objectivité au travers d'un travail d'inventaire est sans conteste pour J. Siapkas et L. Sjögren une démarche naïve, car les termes employés comme les aspects

1 - Pour les productions éduennes, on notera le contre-exemple de l'étude de F. Vieillard, 1993.

mis en exergue ne sont que le fait des choix du chercheur[1]. Un peu avant ces deux auteurs, P. Stewart n'avait pas eu un discours trop éloigné lorsqu'il avait dénoncé les écueils de la catégorisation moderne : pour lui, la nécessité contemporaine d'une organisation serrée préjuge du sens et de la fonction de l'objet étudié par rapport au point de vue romain, ce qui ne peut qu'aboutir à des résultats limités ; les exemples d'appellations consacrées, comme « portraits impériaux », « sculpture idéale », « statue de culte », ou encore « offrande votive » sont nombreux[2]. Ces critiques nous paraissent parfaitement justifiées, car elles mettent en relief la grande part d'interprétation qui régit le renseignement des catégories du corpus éduen – FUN, VOT, DIV, *etc*. –, mais aussi de nombreuses données de la rubrique « type » – statue de particulier, buste votif masculin, monument funéraire, *etc*. Cette dernière rubrique a été délicate à renseigner, et elle l'est d'autant plus à exploiter. En effet, elle comporte des éléments d'identification – comme « buste impérial » –, d'autres de fonction – comme « stèle funéraire » –, dont certains sont parfois même assez discutables – à l'image des « autels figurés » –, et d'autres encore relèvent simplement de l'iconographie – par exemple « statuette de divinité ».

Toutefois, et à défaut de s'en prémunir, deux points permettent de tempérer l'étroitesse méthodologique dénoncée par P. Stewart. Le premier est que le contexte de découverte, même global – habitat ou sanctuaire par exemple[3]–, est assez souvent connu pour donner une indication relativement fiable concernant la fonction de l'objet sculpté. Le deuxième point est que la sculpture éduenne est suffisamment stéréotypée pour faciliter la détermination du rôle d'un objet, même isolé de son contexte de découverte, en l'attribuant à la série à laquelle il appartient. C'est le cas, entre autres, pour toutes les stèles funéraires, pour la plupart des offrandes votives[4], pour les petits couples de divinités ou encore pour les pieds de table ornés. Enfin, puisque l'objectif de ce travail de thèse n'était pas de reconnaître le plus de fragments possible et de tous les attribuer à des catégories ou à des types précis, la catégorie IND permet d'atténuer la dimension interprétative et de laisser le champ libre à des corrections ou à des identifications ultérieures. Pour le reste, c'est bien la répétitivité iconographique, en particulier dans les attributs, la connaissance du contexte archéologique

1 - Siapkas et Sjögren, 2014, p. 62-63. Les auteurs voient dans l'approche descriptive actuelle une origine dans le positivisme du XIX^{e} s. Ces arguments sont intéressants, mais ne constituent cependant pas une alternative à la manière dont sont aujourd'hui conçus les catalogues et autres inventaires.

2 - Stewart, 2003, p. 300-301.

3 - Voir le chapitre 9.1.

4 - Par exemple, si les bustes et les mains en étrier n'avaient pas été clairement associés à un sanctuaire – en l'occurrence celui des Sources de la Seine –, on aurait pu prendre une partie des premiers pour des portraits, et les seconds pour des ornements, tant le degré d'abstraction est poussé dans ces productions particulières.

ainsi que la vision de l'ensemble du corpus qui permettent d'attribuer un objet à tel type ou telle catégorie.

Autre point sur lequel l'objectivité de notre étude peut être questionnée : les datations. Nous avons décidé de ne pas conserver les critères stylistiques, qui sont régulièrement galvaudés : souvent inadaptés – car établis à partir d'une statuaire romaine, bien distincte des productions provinciales –, employés de manière empirique et fondés sur des bases discutables – notamment pour les Gaules sur l'évolution stylistique proposée par J.-J. Hatt[1] –, ces critères doivent être systématiquement confrontés à d'autres et jamais utilisés seuls pour l'artisanat gallo-romain de la pierre. Ces autres critères sont de plusieurs ordres : iconographique, épigraphique, technique, typologique et stratigraphique[2].

Le souci de précision et de justesse qui anime notre recherche nous a conduits à employer un système simple pour hiérarchiser les datations proposées : il s'agit d'un indice de fiabilité. Chaque critère utilisé apporte un point de fiabilité à la datation proposée. Le critère stratigraphique fait exception : plus sûr, car résultant déjà du recoupement de plusieurs observations, il vaut deux points. Les critères s'additionnent, lorsque cela est possible, ce qui augmente en conséquence la fiabilité de la dation, de 0 – où la datation repose sur des *a priori* ou des considérations trop peu étayées – à 3 – où l'on peut certainement se fier à la datation soumise.

Par ce système d'indice, nous voulons présenter au lecteur une véritable transparence sur la méthode de datation, ainsi que lui permettre de juger en connaissance de cause des propositions de datation. Si l'objectivité est difficile à atteindre dans ce genre de travaux, nous considérons néanmoins que la clarté méthodologique et la hiérarchisation des données permettent de s'en approcher de manière significative.

4.3.4. Supports et outils

Après la conception des rubriques descriptives, il a fallu sélectionner l'outil le mieux adapté à la construction du catalogue. Pour cela, le logiciel FileMaker Pro (versions 10 à 12) s'est avéré le choix le plus judicieux. Logiciel doté d'une grande plasticité, il a permis la mise en forme de plusieurs modèles selon les besoins : modèles de travail, de recherche et de mise en page en vue de l'impression. Comme l'analyse porte sur les objets, autant

1 - Voir le chapitre 1.2.2.
2 - Voir le chapitre 5.

individuellement que dans leur ensemble, la base de données FileMaker ne comporte qu'une seule table. Le dernier volume de cette thèse est le résultat concret de l'élaboration de ce dernier modèle : le catalogue est l'aboutissement de l'automatisation et des tris prédéfinis offerts par les fonctionnalités du logiciel.

Un volume imprimé est indispensable pour une étude de cette nature. On peut rappeler à ce sujet que le *Recueil* d'É. Espérandieu demeure un formidable outil de recherche, et ce en dépit de ses défauts de conception ou de son ancienneté. C'est dans cette suite qu'a été pensé le volume de catalogue de la statuaire éduenne : le cheminement se fait par ordre alphabétique de départements, puis de communes, puis par catégorie, selon la séquence suivante : FUN, DIV, VOT, POR, AUT, IND. Cet ordre reflète l'importance de ces grands domaines de la production éduenne[1], où les objets liés à la sphère funéraire sont les plus représentés, tandis que les indéterminés sont relégués en dernière place pour ne pas perturber l'appréciation d'ensemble des découvertes d'un même site ou d'une même agglomération.

Toutefois, une version papier du catalogue serait, au XXI^{e} siècle, insuffisante si elle n'était pas doublée de son équivalent numérique. La rapidité de transmission de l'information, la facilité de collaboration entre les chercheurs de même que, dans certains cas, la qualité des données présentées – essentiellement dans le cadre de bases participatives – sont les conséquences évidentes de la mise en ligne des bases de données élaborées grâce à l'outil informatique. L'importation du catalogue éduen sur un portail Internet est une nécessité, et aussi un objectif de l'après-soutenance. Deux aspects seront privilégiés :

- la participation, c'est-à-dire la possibilité pour les visiteurs de devenir acteurs de la base, en soumettant des corrections ainsi que de nouvelles fiches réalisées selon les normes définies par le ou les auteurs de la base en ligne ;
- la recherche par mots-clés : toutes les rubriques seront accessibles par requêtes de recherches, qu'il s'agisse des conditions ou du lieu de découverte, de la description – où chaque attribut pourra être recherché individuellement[2] –, des traces laissées par des outils spécifiques ou encore des références bibliographiques.

En attendant cette mise en ligne de la base de données qui demandera une action collaborative et institutionnelle, un DVD-ROM figure à la fin du présent volume. Le lecteur y retrouvera le catalogue de la statuaire éduenne au travers d'un PDF ainsi que l'ensemble des

1 - Voir le chapitre 6.2.

2 - Par exemple « *poculum* », qui donne en l'état actuel du catalogue 326 résultats, ou « patère », qui en donne 109.

objets photographiés par l'auteur en basse résolution – 849 sur un total de 2361 objets inventoriés, soit plus de 4000 clichés. Plusieurs vues sont ainsi présentées pour la plupart d'entre eux, ce qui permet de suivre les différentes rubriques des fiches – notamment l'état de conservation, les traces d'outils ou la description des détails.

5. Les datations

Ce chapitre a un double objectif : celui d'opérer la synthèse critique des critères de datation applicables à la sculpture figurative éduenne et de présenter les critères effectivement suivis dans le cadre de notre étude. Pour ce second aspect, nous opposerons certains exemples issus du corpus éduen, afin d'appuyer ou de nuancer les critères proposés par d'autres auteurs. Pour ceux que nous avons effectivement suivis, on se reportera au **tableau 4**, qui figure également la marge d'erreur pour chaque critère et le nombre d'applications de ce critère pour dater les éléments sculptés éduens. Les critères abandonnés seront néanmoins présentés au cours du chapitre.

Nous avons plus haut évoqué l'utilisation d'un critère de fiabilité pour dater les éléments du corpus éduen. Rappelons que chaque critère présenté ci-après vaut un point, les critères pouvant s'additionner pour augmenter la fiabilité de la datation, mais seulement dans la mesure où les fourchettes chronologiques se recoupent. Autrement dit, une datation par la dédicace aux Dieux Mânes, par exemple, n'apporte pas de point de fiabilité à une datation basée sur la coiffure ; le premier critère circonscrit un cadre de datation large, tandis que le second apporte un élément de précision, mais le résultat final, une datation à la génération près, n'est pas pour autant d'une fiabilité supérieure. Notre parti-pris a été de proposer la datation la plus précise possible, ce qui affecte nécessairement l'indice de fiabilité[1]. Dans de nombreux cas, il aurait été plus fiable, mais tellement plus imprécis, de se contenter de datations avec une marge d'erreur d'un siècle. On remarquera simplement que lorsque plusieurs critères peuvent être invoqués, ils ne rentrent jamais en conflit les uns avec les autres au sein du corpus éduen[2]. C'est de toutes les manières le cas pour les critères que nous avons choisi d'utiliser et qui sont présentés dans ce chapitre. En effet, les appréciations stylistiques ne sont jamais retenues : trop subjectives, voire arbitraires, issues de l'examen d'une statuaire « *Stadtrömische* » très éloignée du corpus éduen, elles ont aussi été souvent trop anciennement énoncées pour avoir une quelconque légitimité aujourd'hui dans le cadre notre étude[3].

1 - Les objets datés avec une fiabilité d'un point représentent 61 % ; 36 % le sont avec avec deux points ; 3 % avec trois points.

2 - On peut donner pour exemple la stèle 21.389, datée par le nom au datif et la figuration d'une rosette au I^{er} s. ap. J.-C. La datation est précisée par la dédicace aux Dieux Mânes, avec un TPQ flavien. Le résultat est donc une datation au dernier quart du I^{er} s., avec un indice de fiabilité de 1.

3 - Voir à titre d'exemple la stèle 21.372 ou 21.374.

5.1. Style(s), modes et iconographie

5.1.1. Cheveux et barbes

Les coiffures masculines et féminines et la barbe ont été souvent invoquées comme critères de datation par les auteurs précédents. C'est d'ailleurs grâce à ces observations qu'ont été datées la majeure partie des stèles funéraires de Bordeaux[1]. La raison en est simple, et s'appuie sur le postulat que les particuliers provinciaux ont cherché à imiter la mode impériale. Mais présenter ici une synthèse des mutations de cette mode – ou plutôt de ces modes – d'Auguste à Constantin ne serait pas pertinent et risquerait de vite tomber dans les raccourcis et la caricature. Seules les grandes lignes de ces évolutions doivent être rappelées.

Le port de la barbe est une mode qui n'apparaît qu'à la suite d'Hadrien. Les représentations de particuliers la portant peuvent, à première vue, être datées par *terminus post quem* du règne de cet empereur[2]. Jusqu'à Commode, et encore sous Septime Sévère, les hommes frisent fréquemment leurs cheveux au fer afin de suivre la mode impériale. Par la suite, et surtout à partir de la fin du règne de Caracalla, la coiffure se fait plus courte, voire rase, tandis que le port de la barbe devient plus inégal. Les portraits impériaux du III^{e} s. ont souvent en commun une coiffure martiale, tandis que la barbe connaît de nombreuses variations, de la barbe de philosophe de Macrin aux joues et au menton piquetés de poils de Trajan Dèce, en passant par la barbe carrée de Probus. Mais faute de nombreux changements dans la mode masculine, on doit renoncer, comme J.-J. Hatt, à en tirer des éléments de datation précis et allant au-delà de cette évolution générale[3].

Les modifications de la mode impériale masculine n'ont touché en province que les portraits et les figurations de défunts : en effet, les divinités et personnages mythologiques barbus existent depuis la Grèce archaïque. De plus, les particularités locales ou individuelles doivent aussi être prises en compte : à l'époque hadrianique particulièrement, l'extrême variété des portraits, à Rome comme dans les provinces, doit inciter à la prudence[4]. Voilà pourquoi, dans les datations proposées au sein du corpus éduen relatives au port de la barbe, nous

1 - Braemer, 1959.

2 - Critère déjà pris en compte par Hatt, 1951, p. 10. Si cette mode est liée au règne de l'empereur philhellène, en faire un *terminus post quem* est certainement exagéré comme en témoignent les reliefs 21.391, 21.392, 21.396, 21.420 et 21.421, datés avec une assez bonne fiabilité de la fin du I^{er} s. ap. J.-C.

3 - De la même manière qu'il serait excessif de dater systématiquement toute représentation d'un homme barbu et frisé entre les règnes d'Hadrien et de Septime Sévère.

4 - Fittschen, 1992-1993.

intégrons toujours le traitement de la chevelure afin de nous rapprocher autant que possible d'un *Zeitgesicht*. Seul le suivi conscient et clairement affiché de la mode impériale nous paraît un critère de datation suffisamment solide ; au contraire, dater d'Hadrien et des empereurs suivants les représentations de particuliers barbus serait excessif. Pourtant, même en privilégiant le *Zeitgesicht*, l'écueil est possible lorsque l'on ne maîtrise qu'imparfaitement les mutations de la mode impériale, que ce soit au Haut-Empire ou au Bas-Empire[1].

Il faut reconnaître que le caractère assez homogène et somme toute modeste des coiffures des femmes des Gaules, souvent exemptes d'ornements ou de postiches, rend difficile la mise en relation avec la mode impériale ; ce constat, déjà fait par W. Faust pour les stèles du Rhin[2], s'applique également aux femmes des stèles éduennes.

On a d'ailleurs supposé un décalage chronologique entre l'apparition d'une mode à Rome et sa diffusion en Gaule[3]; cette idée repose néanmoins sur l'argument d'un « retard provincial » qu'il est en réalité bien difficile de justifier. Il faudrait pour ce faire disposer d'un corpus daté de manière homogène et précise. Dix ans de marge d'erreur peuvent être déjà trop lorsqu'il s'agit des modes impériales féminines, particulièrement dans la deuxième moitié du II^{e} s. ap. J.-C. Enfin, ce corpus devrait être cohérent en lui-même, c'est-à-dire représentatif d'un site ou d'un territoire important, ou encore d'un milieu social spécifique. Parallèlement, la disparité du corpus éduen ne suffit pas pour justifier l'*a priori* d'un conservatisme suffisamment généralisé pour être étendu à la Gaule entière.

Ce qui est sûr, c'est que l'adoption d'une mode repose avant tout sur des questions de choix et de goûts personnels. Ceux-ci peuvent être marqués par un refus résolu de la nouveauté : ainsi une femme âgée peut-elle réclamer de se faire représenter avec la coiffure de sa jeunesse, qu'elle a d'ailleurs potentiellement conservée au cours de sa vie adulte[4]. Récemment, L. Buccino a présenté l'exemple éloquent d'une stèle du Musée National romain représentant quatre bustes, dont trois de femmes, dont les coiffures relèvent de l'inspiration flavienne jusqu'à la pleine époque antonine[5]. Dans ce cas, on est donc confronté à trois

1 - Ainsi, et bien que le travail de François Braemer sur les stèles de Bordeaux demeure exemplaire, les datations par modes impériales, surtout celles concernant les hommes, sont parfois erronées ; l'auteur a parfois reconnu la mode hadrianique là où l'on cherchait à se rapprocher de celle du temps de Marc-Aurèle, et inversement.

2 - Faust, 1998, p. 16.

3 - Nerzic, 1989, p. 46.

4 - Laubry, 2009, p. 177. C'est peut-être le cas pour la stèle 71.91, datée par le contexte stratigraphique de la première moitié du II^{e} s. ap. J.-C., mais présentant une défunte avec une coiffure proche de la mode flavienne.

5 - Buccino, 2011, p. 376, fig. 10 (sans numéro d'inventaire). Se pose alors le problème suivant : les défuntes ont-elles demandé au sculpteur de les représenter ainsi, ou celui-ci a-t-il eu plutôt le besoin de les identifier

générations. En outre, toutes les impératrices n'ont pas nécessairement donné l'impulsion d'une ou de plusieurs coiffures nouvelles[1]: certaines ont plus simplement suivi une mode en cours[2]. Ceci peut expliquer que des coiffures précises perdurent dans le temps, ou que des recherches de déterminations du modèle impérial soient rendues peu pertinentes par une coiffure générique, connaissant quelques variations, mais sans pour autant être une reproduction de celle de l'impératrice. C'est très certainement le cas avec les coiffures à chignon et à bandeaux, si nombreuses dans les Gaules, qu'il est difficile d'attribuer à une Faustine ou à l'autre.

En conséquence, si nous n'érigeons pas en règle le fait que les modes impériales ont dû être absorbées plus lentement en Gaule qu'à Rome, nous ne devons pas non plus accorder un crédit trop grand aux critères de datation uniquement basés sur la coiffure. Au moins fournit-elle, lorsque le modèle est clairement reproduit – coiffures de Sabine, Faustine l'Ancienne, Faustine la Jeune ou Julia Domna, pour ne citer que les plus fréquentes –, un *terminus post quem* qui ne doit pas être négligé. Mais à quel moment de la vie de l'impératrice doit-on fixer cette datation basse ? À la mise en circulation du type statuaire à partir duquel sont réalisées les effigies monétaires – premier vecteur de la mode impériale, certainement devant les portraits sculptés ? Pour cela, il faudrait encore que les dames éduennes aient suivi avec scrupule les modifications des coiffures d'une même impératrice, ce qui n'est pas le cas.

Ceci nous empêche donc d'atteindre un niveau de précision important : on doit renoncer à dater, même par *terminus*, à l'année près. Tout au plus doit-on garder à l'esprit que la plupart des impératrices voient l'élaboration de leur portrait principal à leur accession au titre d'*Augusta*. Mais il existe d'autres occasions de diffusion à large échelle : par exemple, les types 7 et 8 de Faustine la Jeune, mis en place respectivement à la suite de l'accession de Marc-Aurèle au trône et après la naissance de M. Annius Verus, qui sont dans l'état actuel des connaissances les types les plus répandus dans l'art privé provincial[3]. Nous l'avons déjà dit, mais cette affirmation est d'autant plus valable pour la question des coiffures féminines : chercher à dater précisément un relief éduen grâce à un référentiel « *Stadtrömische* » en ronde-bosse, de surcroît en marbre, revient à vouloir concilier deux niveaux bien différents de

sans forcément reproduire fidèlement les traits de la vieillesse – par courtoisie ou par manque de maîtrise des détails du visage ?

1 - On peut rappeler à ce titre les neuf types de portraits de Faustine la Jeune qui présentent une nette évolution de la coiffure, mais qui s'inscrivent aussi dans une évolution plus large. De plus, les influences de sa mère et ses propres portraits sur les coiffures de Lucille sont évidentes. Sur ces points, voir Fittschen, 1982.

2 - Buccino, 2011, p. 360 et suivantes. L'auteure en conclut qu'il est très difficile de faire la part des choses entre emprunt intentionnel et reflet de la mode contemporaine, ce qui rend malaisé tout discours sur les intentions sociales ou politiques des particulières.

3 - *Ibid.*, p. 377.

productions sculptées.

Pour les datations basées sur les coiffures, nous avons donc procédé de la manière qsuivante. Afin de prendre en compte l'idée d'une ambiance de mode plutôt qu'une nouveauté initiée par une impératrice, et à plus forte raison par un empereur, nous avons daté au quart de siècle le plus représentatif d'un règne, soit sur une génération. De plus, de manière à prendre en compte un probable facteur de conservatisme ou de représentation d'une mode passée – soit par revendication de la défunte, soit par volonté descriptive du sculpteur –, la marge d'erreur a été fixée à 55 ans à partir du début du quart de siècle, soit 30 ans au maximum après celui-ci. On retrouvera ces marges d'erreur au **tableau 4**.

En revanche, lorsque les coiffures sont des reproductions assez fidèles d'un modèle – et non d'un type – attribué à une impératrice particulière, nous avons réduit cette marge d'erreur à 30 ans, soit une génération après l'apparition du modèle. Seuls quatre reliefs sont concernés : 21.195, 21.423, 71.453 et 71.525. L'accession au titre d'*Augusta* demeure vraisemblablement la datation la plus basse ; c'est donc celle que nous avons employée, plutôt que de chercher vainement un type spécifique que des productions de cette nature ne peuvent qu'approcher, mais pas reproduire à l'identique. Sur les quatre stèles, trois rappellent des coiffures de Julia Domna, *Augusta* en 193 ap. J.-C. ; une seulement pourrait figurer une coiffure de Lucille, *Augusta* en 164 ap. J.-C.

Une fois abordées les modes masculines et féminines, on doit s'intéresser aux coiffures enfantines. Les enfants ne suivaient pas exactement la mode des adultes. En effet, pour les petits garçons, la coiffure en calotte, couvrant les oreilles, avec des mèches souples et effilées ramenées sur le front, a été répandue tout au long du II^{e} s. ap. J.-C., alors qu'elle pourrait légitimement être rapprochée de la coiffure de Trajan[1]. De plus, ils pouvaient porter une natte, s'échappant d'une coiffure courte, comme deux exemples éduens l'indiquent : 89.14 et 58.61. Cette particularité n'est pas encore clairement circonscrite dans le temps, pour autant qu'on puisse le faire. C'est pourquoi on doit renoncer à dater les représentations des enfants sur les seuls critères du traitement de la chevelure.

La grande difficulté de dater les coiffures des enfants et peut-être aussi des adultes est parfaitement illustrée par le relief d'un monument funéraire de Neumagen, parfois appelé

1 - Braemer, 1959, p. 127. H. Walter la considère comme typique du début du règne de Marc-Aurèle ; elle ne prend cependant pas en compte que les coiffures des enfants et des adultes sont différentes. Walter, 1974, p. 167.

« le relief du pédagogue »[1] : chacun des trois enfants a une coiffure différente ; celui de gauche a les mèches souples et ondulées et les oreilles sont partiellement cachées par les cheveux ; celui du centre a une calotte assez courte, formée de cheveux raides précisés par de petites incisions, et ses oreilles sont dégagées ; celui de droite a les cheveux bouclés, divisés en petites mèches rondes laissant les oreilles visibles. Contrairement au relief évoqué précédemment[2], chaque coiffure ne représente pas un âge différent. Ceci montre bien que la coiffure n'est pas aussi stéréotypée qu'on pourrait le penser et qu'elle peut être adaptée dans le but de différencier des personnages entre eux. En outre, ce relief permet de donner au moins trois versions de coiffures enfantines, probablement en cours à la fin de l'époque antonine.

5.1.2. Repères iconographiques et typologie

Au-delà des coiffures, on a parfois cherché à dater des éléments sculptés à partir des vêtements. C'est le cas de L. Olivier, qui a employé quelques jalons chronologiques de cet ordre pour les stèles funéraires du Morvan. Il situe aux II^e^ et III^e^ siècles l'emploi généralisé du « grand manteau indigène » – la *paenula* –, avec ou sans capuchon[3]. Il est vrai que ce vêtement est très répandu chez les Éduens et qu'il connaît des variantes : à encolure en V, la capuche rejetée en arrière et/ou formant un bourrelet au cou, laissant ou non apparaître une tunique, tombant jusqu'aux chevilles ou à mi-mollet, *etc*. Mais sa figuration ne peut pas être considérée comme un élément datant, comme le montre par exemple la stèle 21.1018, assez précoce ; son absence n'est pas non plus datante compte tenu de la rareté des éléments sculptés après le III^e^ s. de notre ère. En réalité, un constat similaire avait été fait par J.-J. Hatt à propos de la pénule, qu'il voyait se généraliser au II^e^ s. tout en étant apparue dès le I^er^ s. ap. J.-C.[4].

Un vêtement qui se voit indubitablement modifier avec le temps est la toge. S'il évolue très peu au Haut-Empire, son port connaît une modification majeure à l'époque sévérienne avec l'ajout d'une bande enserrant la poitrine à l'horizontale : on parle alors de toge *contabulata*[5]. Malheureusement, le corpus éduen ne fournit que six représentations de toges,

1 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 6, n° 5149. Aujourd'hui conservé au Rheinisches Landesmuseum de Trèves.
2 - Buccino, 2011, p. 376, fig. 10 (sans numéro d'inventaire).
3 - Olivier, 1983, p. 217.
4 - Hatt, 1951, p. 9. L'auteur donne l'exemple d'une stèle de Weisenau, datée par lui de l'époque claudienne : Espérandieu, *ibid.*, n° 5815.
5 - Voir en synthèse Cadario, 2011, p. 215 et fig. 5.

dont deux très hypothétiques. Les quatre autres concernent des statues municipales dont le vêtement est assez caractéristique du Haut-Empire[1] ; l'époque sévérienne n'est alors qu'un *terminus ante quem* pour les dater.

Enfin, une stèle conservée à Chalon-sur-Saône, 71.441, figure un homme portant un probable *birrus* orné d'une frange à boutons. C'est l'unique cas de vêtement attribuable au Bas-Empire, probablement et dans ce cas précis au IV^{e} s. ap. J.-C.

Autre élément iconographique potentiellement datant, la rosette se retrouve dans le fronton de quatre stèles du corpus éduen[2]. Visible sur les stèles de Campanie et d'Italie centro-méridionale à l'époque républicaine, elle s'est développée sur les monuments du Rhin jusqu'au milieu du I^{er} s. ap. J.-C.[3]. On arguera cependant que ce motif est très générique, et que ce qui est vrai pour une province ne l'est pas forcément pour une autre. Toutefois, on la retrouve dans la vallée du Rhône sur des monuments qui, dans l'ensemble, ne doivent vraisemblablement pas dépasser le I^{er} s. de notre ère[4]. On trouve aussi la rosette sur des stèles funéraires bituriges, datables selon toute vraisemblance du I^{er} s. de notre ère[5]. Le même motif est présent chez les Lingons, sur deux stèles à la datation plus délicate[6]. La proximité du territoire éduen permet donc d'avancer avec prudence une datation au I^{er} s. pour les stèles figurant une rosette dans le fronton[7].

On ne pourrait pas clore cette partie sans dire un mot des critères typologiques. La seule véritable typologie de monuments funéraires a été établie par H. Gabelmann pour le Rhin[8]. Il suffit de consulter sa publication pour se rendre compte que le modèle n'est que rarement transposable au territoire éduen[9] en raison des nombreuses variations dans la forme des stèles funéraires et dans la « mise en page » de l'espace sculpté – sommet triangulaire, circulaire, linéaire ; à acrotères ou fronton ; niche triangulaire, cintrée ou rectangulaire ; défunt en pied, à mi-corps ou en buste. Cette diversité dépend moins d'une évolution

1 - 58.2, 58.114, 71.669 et 89.24.
2 - 21.389, 21.411 71.207 et 71.587.
3 - Lazzaro, 1993, p. 58, d'après Gabelmann, 1972. Voir en particulier chez ce dernier auteur le type I et la stèle Espérandieu, *Recueil*, vol. 7, n° 5495.
4 - Tarpin, 1995, p. 352.
5 - Voir en particulier Espérandieu, *Recueil*, vol. 2, n° 1523.
6 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 3283 et 3290.
7 - On retrouve la rosette sur des stèles funéraires bituriges, elles aussi et probablement du I^{er} s. ap. J.-C. Voir en particulier Espérandieu, *Recueil*, vol. 2, n° 1523. Le même motif est présent chez les Lingons, sur une stèle à la datation plus délicate : Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 3283 et 3290.
8 - Gabelmann, *ibid.*
9 - C'est le cas seulement pour deux fragments de stèles de Nuits, 21.463 et 21.464, respectivement très proches des types II et III de Gabelmann.

chronologique et linéaire – et certainement pas méliorative – que des habitudes des artisans et des ateliers[1]. Chez les Éduens, pas de stèles en demi-cylindre, de portraits[2], de lions ou de palmettes, en bref d'éléments particuliers permettant ailleurs l'établissement d'une typologie.

Pour terminer, on peut évoquer une forme particulière de monument funéraire qu'est la stèle-maison[3]. Elle se développerait surtout au II^e^ s. ap. J.-C.[4]. Cette hypothèse n'est pas démentie par l'unique stèle-maison éduenne, découverte dans la carrière de Saint-Boil, 71.597, datée par la fouille de la fin du II^e^ s. Plus largement, J.-J. Hatt considérait que l'apparition du cippe funéraire dans les Gaules devait être datée du milieu du I^er^ s. de notre ère[5] ; quelques années après lui, A. Audin et Y. Burnand situaient cette apparition à l'époque flavienne pour *Lugdunum*[6]. Si les données amassées dans cette étude tendraient à aller dans le ses de ceux auteurs[7], il était trop délicat de se servir de ce critère, somme toute peu étayé, pour dater par TPQ toutes les stèles funéraires éduennes.

5.1.3. Cas particulier : l'œil et le regard

Le traitement de l'œil, qui tombe aussi sous le coup des considérations techniques – outil employé, façon de creuser et de mettre en relief les différents éléments –, demeure un critère de datation assez fiable à partir du moment où l'on admet que le fait de marquer l'iris et la pupille est une innovation du règne d'Hadrien. Plus précisément, leur figuration a pour *terminus post quem* les années 130 ap. J.-C. ; sur ce point s'accordent la plupart des spécialistes[8].

Les points de désaccord se situent plutôt sur la datation des différentes manières de représenter l'œil. En effet, la majorité – mais pas la totalité – des portraits de membres de la famille impériale ou de particuliers de haut rang sont caractérisés à partir de la période antonine par un iris cerclé au compas et par une pupille creusée en pelte. Ce traitement

1 - Il suffit pour s'en convaincre d'observer brièvement les stèles funéraires d'Autun. Voir le chapitre 12.4.1 et pl. 2 à 9.
2 - Le doute est permis pour la stèle 21.423, bien que la calvitie et les pommettes basses de l'homme, ainsi que les joues distendues de la femme pourraient correspondre à des marqueurs d'âge plutôt qu'à la reproduction fidèle des traits des visages des défunts.
3 - Sujet amplement traité par J.-J. Hatt, 1959, p. 213 et suivantes.
4 - *Ibid.*, p. 243.
5 - *Idem*., 1951a, p. 213.
6 - Audin et Burnand, 1959, p. 323.
7 - Voir le chapitre 14.2.
8 - C'est la date la plus largement acceptée, de Wegner, 1939, p. 83, à Fittschen, 1992-1993, p. 448.

spécifique ainsi que le creusement des caroncules lacrymales[1] par un petit foret sont caractéristiques, pour C. Saletti, de l'époque de Marc-Aurèle[2]. Mais si l'on suit N. Hannestad, l'iris en demi-lune – ou en pelte – et la pupille en légère saillie relèveraient d'un procédé « impressionniste » typique de l'Antiquité tardive ; l'auteur appuie cette idée par l'exemple du colosse de Constantin, aujourd'hui au Palais des Conservateurs[3]. Mais on voit mal en quoi le traitement des yeux de ce dernier est différent de celui que l'on constate à partir d'Antonin le Pieux : l'iris est cerclé et la pupille est creusée en pelte, ce qui permet une saillie de sa partie supérieure. En réalité, il convient de distinguer ce qui relève du *fulgor oculorum* de Constantin – sourcils suivant exactement le contour d'arcades sourcilières très arquées ; racine du nez étroite ; yeux assez éloignés et surtout plus grands que nature ; iris et pupilles également volontairement agrandis ; paupières et légères poches soulignant les yeux – de ce qui appartient à l'iconographie la plus habituelle de l'œil depuis près d'un siècle et demi.

De plus, ce regard particulier de Constantin pourrait également être compris comme la lente évolution du regard d'ascendance hellénistique porté clairement vers le haut, au-dessus de la ligne d'horizon. On l'observe à partir de la fin du règne d'Antonin le Pieux, mais c'est surtout une caractéristique des portraits de Marc-Aurèle et de Commode. Cette mutation du traitement du regard nous semble un élément de datation important, dont nous fixons le *terminus post quem* à la fin des années 150 de notre ère. Les portraits impériaux du Bas-Empire montrent cependant une nette continuité sur ce point d'iconographie. La marge d'erreur doit donc être fixée à deux siècles au minimum. Mais la direction du regard n'est pas la seule composante du *fulgor oculorum*. La disproportion des yeux, qui semblent s'agrandir et s'arrondir avec le temps, presque s'exorbiter, fait son apparition dans la portraiture impériale essentiellement à partir de la tétrarchie et se poursuivra dans l'iconographie byzantine[4]. Pour ce critère, nous avons donc fixé le *terminus* aux années 290 de notre ère pour une marge d'erreur d'un siècle. Six têtes éduennes ont été datées avec ce critère[5].

Revenons plus précisément à la manière de représenter l'iris et la pupille. Les correspondances entre les portraits impériaux et la statuaire provinciale ne sont pas évidentes sur ce point. Le corpus éduen pourrait livrer deux cas proches du traitement « impérial » de

1 - Eux-mêmes sont marqués dès le I^er^ s. Rolley, 1979, p. 206.
2 - Saletti, 1974, p. 50 et suivantes.
3 - Hannestad, 2012.
4 - L'exemple le plus connu est le groupe en porphyre des tétrarques de la place Saint-Marc, à Venise. On peut également citer le buste de Galère provenant de *Felix Romulania* et conservé au musée national de Zaječar.
5 - 58.131, 71.214 et 71.666. Mais les plus proches de l'iconographie tétrarchique demeurent les têtes 21.115 et 21.1083.

l'œil[1]. Le premier est la stèle 71.453. On observe chez la femme, la seule à avoir les traits conservés, un léger relief suivi d'un aplanissement de la surface correspondant à l'iris, puis un très discret creusement en demi-lune faisant saillir le haut de la pupille. La séquence est sensiblement la même que celle présentée plus haut, à la différence de la saillie de l'iris et non de son cerclage, seule manière peut-être, étant donné le matériau et les dimensions plus basses que nature, de le faire ressortir. Le second cas, 71.667, est une belle tête d'Apollon où l'iris est cerclé et la pupille creusée en pelte, laissant un très petit point saillant pour le haut de la pupille. Un troisième exemple, un peu plus éloigné, est 21.654. L'iris est cerclé, mais seul le bord la pupille est très finement creusée en arc de cercle, amenant le regard assez haut. Dernier cas, la tête 58.122 ne doit pas prêter à confusion : l'iris est aussi cerclé ; en revanche, la pupille creusée est trop large pour ne pas avoir été destinée à accueillir un élément rapporté.

Plus intéressantes peut-être sont les têtes où la séquence « impériale » est inversée, c'est-à-dire où elle se décompose ainsi : iris creusé en demi-lune ou pelte ; pupille triangulaire saillante, avec éventuellement des variantes[2]. C'est le cas pour 21.123, 71.279 et 89.71. Ces productions n'ont en revanche que peu d'autres points communs, et n'appartiennent certainement pas au même atelier ; l'intensité même des creusements varie de l'une à l'autre. On notera simplement qu'il s'agit en tout état de cause d'une adaptation provinciale du traitement canonial de l'œil tel qu'il est défini à la fin du règne d'Hadrien, adaptation peut-être plus adaptée aux irrégularités du calcaire par rapport à l'homogénéité du marbre. Il est par ailleurs significatif que ces figurations de l'œil chez les Éduens n'apparaissent que sur des marbres et des calcaires assez fins. Les autres modes de représentation sont plus épisodiques, mais montrent l'assez grande liberté des sculpteurs par rapport à leur probable modèle :

- iris cerclé et incisé, mais pupille percée : 71.214 ;
- iris cerclé et creusé, pupille creusée : 58.131 ;
- deux cercles concentriques : 21.238 ;
- iris saillant, pupille creusée : 21.133 et 21.239 ;
- enfin, de nombreux cas, non recensés ici, d'iris formé par une surface aplanie avec une pupille finement percée – ex. : 58.61.

1 - Le doute subsiste pour 21.546. La photographie montre bien que l'œil est indiqué, mais sa qualité ne permet pas d'en savoir plus.

2 - La stèle 21.423 montre une pupille presque cylindrique avec une légère dépression au centre.

5.1.4. Le problème de la schématisation

Parfois perçu comme un argument de datation, le caractère schématique des traits du visage humain pose plusieurs problèmes, dont le premier est sémantique. Qualifier une tête de « grossière » s'apparente vite à un jugement qualitatif de la figuration et revient, par ricochet, à présumer des capacités du sculpteur. En somme, les traits sont schématiques, car l'artisan ne sait pas faire autrement, ou plutôt ne sait pas faire mieux. Il est entendu que c'est parfois le cas[1]. D'autre part, le terme de « stylisation » est ambigu, car il peut appartenir à un champ lexical relativiste, qui verrait dans chaque visage fruste le résultat d'un choix ou, du moins, d'une habitude, voire d'une tradition iconographique. On voit alors par quel raccourci de pensée il est aisé de glisser vers un discours relativiste sur l'art et la culture, lorsqu'il ne s'agit pas de la culture supposée s'exprimant au travers de l'art – débouchant sur la théorie d'une « résistance » iconographique.

On ne peut donc pas utiliser comme synonymes « schématique » et « stylisé ». Ne peuvent être considérés comme stylisés que les éléments reconnus ailleurs comme appartenant à un style bien identifié – plastique tardo-archaïque grecque, ithyphallisme hallstattien, *etc*. – ou relevant selon toute vraisemblance d'un choix conscient et assumé de la part de l'artisan. Sur ce second critère, l'appréciation de l'observateur, donc sa subjectivité, ne peut pas être écartée. Mais on peut se convaincre de l'emploi justifié de l'idée de stylisation lorsque l'on observe des visages comme ceux de 89.12 ou de 71.444. Dans l'un et l'autre cas, l'attention portée à la chevelure, aux yeux, à la bouche ou à la moustache, pour la seconde stèle, peuvent résulter d'une adaptation des capacités de l'artisan. En revanche, sur les stèles 21.552 ou 21.1104, le traitement du corps et de la tête ne répondent pas à une stylisation, mais bien à une schématisation : les asymétries et les irrégularités qui caractérisent la stèle trahissent la formation sommaire de l'artisan et non le parti-pris d'un sculpteur expérimenté qui aurait volontairement travaillé de manière fruste.

Nous avons déjà évoqué précédemment la question du supposé « sursaut indigène » du III^e^ s. de notre ère. Largement diffusée par J.-J. Hatt[2], il n'est pas inutile de rappeler que cette théorie est liée à un certain mépris des chercheurs d'après-guerre pour l'art provincial[3]. En réalité, l'idée d'une résurgence de l'art indigène s'appuie sur des arguments

1 - Les cas sont nombreux, mais on pourrait donner en exemple les stèles 58.134, 71.154, 71.156 ou encore 71.393.
2 - Voir entre autres Hatt, 1951, p. 231 et 1966a, p. 78.
3 - Johns, 2003, p. 9-14.

historiques aujourd'hui contestés : son socle est le délitement de l'autorité impériale[1], consécutif à la succession rapide d'empereurs-soldats. Cette instabilité aurait débridé un substrat indigène frustré par la Rome du Haut Empire et qui n'attendait que l'opportunité de s'exprimer. On opposera qu'il est impossible de démontrer le lien entre un affaiblissement de Rome pour des raisons économiques et militaires, et d'autre part une poussée supposée de l'affirmation de l'identité celtique. De plus, ce postulat, établi par J.-J. Hatt à partir d'exemples somme toute assez peu nombreux[2], a souvent donné lieu à un raisonnement circulaire proche du syllogisme : si le III^e^ s. est celui de la schématisation, toute schématisation appartient donc au III^e^ s. On pourrait encore ajouter que cette hypothèse est un déni total de la vitalité des populations sous l'égide de Rome. Elle ont élaboré une culture nouvelle, systématiquement alimentée par des apports extérieurs[3]. Enfin, et depuis la formule décliniste de Dion Cassius sur les règnes postérieurs à ceux de Marc-Aurèle[4], le regard des historiens a en un demi-siècle beaucoup évolué sur le III^e^ s.[5].

On comprend donc pourquoi ce siècle est souvent sur-représenté dans les datations des productions sculptées : on lui attribue la plupart des objets maladroits, naïfs, schématisés[6] ; qu'on les considère d'un point de vue relativiste, comme M. Aldhouse-Green, ce qui n'est jamais loin de la condescendance, ou avec un mépris assumé, ne change rien au problème. Nous l'avons déjà dit : toute tentative de détermination d'une évolution stylistique univoque est vouée à l'échec lorsque l'on travaille à partir d'un corpus indéniablement disparate dans ses sujets, ses matériaux, ses fonctions, ses modèles ou encore dans le degré d'expertise de ses artisans. Aplatir pour mieux lisser ces différences fondamentales est sans nul doute une erreur. Aussi doit-on renoncer à attribuer aveuglément au III^e^ s. ce qui nous semble grossier et maladroit, comme on doit renoncer à ériger ces caractères en expression plastique de l'identité indigène. De la même manière, et afin de se prémunir de tout

1 - La réflexion de Hatt, 1951a, p. 210, à propos d'une petite stèle, est éloquente : « Il est infiniment tentant de voir dans cette œuvre aussi imprévue que pittoresque une des manifestations les mieux caractérisées de la plastique contemporaine de l'Empire gaulois, à une époque où, les cadres romains craquant de toutes parts, le génie indigène se trouve livré à lui-même, et marque son affranchissement par un retour volontaire à la rusticité, sans avoir complètement perdu le souvenir des leçons techniques d'une longue expérience artistique. ». Voir également p. 231.

2 - *Idem*, 1966a. Ce sont au total 62 sculptures du quart nord-est de la Gaule, datés entre l'époque augustéenne et le IV^e^ s. ap. J.-C., qui servent de base à une réflexion d'ensemble pour les Gaules.

3 - Au-delà des Gaules, on trouve cette idée du « reflux indigène » dans d'autres provinces occupées par les Celtes avant la conquête romaine : Italie du Nord (remise en cause par M. Verzár-Bass, 2008), Norique et Pannonie (Borda, 1972, p. 137), Dacie (Berciu, 1976, p. 76).

4 - Dion Cassius, *Histoire romaine*, LXII, 36.

5 - C'est du moins le cas en France depuis les travaux d'Henri-Irénée Marrou. On se reportera à son ouvrage posthume : Marrou, 1977.

6 - Castorio, 2009, p. 570 et particulièrement la fig. 2 qui est éloquente : le II^e^ s. est le siècle des productions de qualité tandis que le III^e^ s. n'est plus que celui du retour en arrière.

raisonnement circulaire, toute schématisation n'est pas automatiquement propre à l'époque préromaine.

On doit rappeler à ce sujet, et en sortant du seul cadre éduen, que de nombreuses têtes aux traits schématisés ou stylisés connaissent des datations extrêmes : ainsi la datation de fameuse tête « celtique » de Dresio di Vogogna, dans le Piémont, oscille entre la Protohistoire et le Moyen-Âge[1]. À Sélinonte, une stèle dédiée à Zeus Meilichios présente un visage pour certains « celtique », alors qu'il s'agit d'une réalisation du VI^e^ s. av. J.-C.[2]. Plus proche de nous, prenons l'exemple du monolithe anthropomorphe de Mont-Saint-Vincent, daté par J.-P. Guillaumet et P.-P. Bonenfant du Hallstatt, bien qu'avec prudence : les auteurs n'excluent cependant pas une réalisation à l'époque médiévale[3]. Enfin, le « visage en T » de la vierge orante d'un chapiteau de l'église romane de Rieux-Minervois (Aude) relève d'une stylisation que l'on retrouve dans de nombreux autres contextes socioculturels ; si elle nous était parvenue dans un état de conservation différent, sa datation aurait probablement été délicate.

On doit donc en conclure que ces schématisations ou, dans certains cas, ces « stylisations » appartiennent à une forme d'art naïf, parfois peu éloigné de celui des enfants, qui traverse les époques et les cultures[4] ; ses manifestations ne peuvent être ni circonscrites à l'art celtique, ni à un très discutable « reflux indigène ».

5.1.5. Comparaisons stylistiques, identifications et ateliers

Le *Recueil* d'Espérandieu comporte parfois des commentaires sur les originaux dont se seraient inspirés les artisans gallo-romains. La formule la plus répandue est « d'après un original grec du IV^e^ s. av. J.-C. ». Il est vrai que certains éléments du corpus éduen ont pu appartenir à des copies d'œuvres hellénistiques. On pourrait citer 71.172, torse appartenant à un probable Apollon lycien, ou 21.117[5]. En revanche, ce constat ne permet pas de dater la copie. Ce n'est que lorsque le lien stylistique est fait avec des éléments comparatifs datés qu'il est possible d'obtenir des informations. C'est par exemple le cas pour un fragment de ménade, 89.89, daté du milieu du II^e^ s. ap. J.-C. par rapprochement avec un sarcophage des environs de

1 - Venturino Gambari, 1998, p. 298.
2 - Johns, 2003, p. 20.
3 - C.8.
4 - Johns, *ibid.*, p. 18-22.
5 - Voir le chapitre 6.3.1 sur les copies d'après des originaux grecs.

Rome présentant un personnage fortement similaire[1]. Autre exemple, F. Kutsch a reconnu dans un *togatus* d'Entrains, 58.114, une parenté avec une statue municipale de Mayence réalisée au I^er^ s. ap. J.-C. Ces cas précis, et au demeurant peu nombreux[2], permettent bien entendu de dater à partir de l'élément comparé. En revanche, la marge d'erreur dépend à chaque fois de l'argumentaire de l'auteur ayant établi la datation.

Plus percutantes sont les identifications : elles permettent en effet de resserrer la datation à partir du moment où le personnage et le type statuaire sont clairement identifiés – ce qui n'est pas toujours sans difficulté. Mais les cas sont rares, autant que les portraits chez les Éduens, et à plus forte raison les portraits impériaux. Seuls trois portraits sont datés par identification : 21.93, 58.350 et 71.281. Au vu de la qualité de l'argumentaire présidant à chaque fois à l'identification du personnage représenté, nous avons décidé d'attribuer à la datation de ces portraits trois points de fiabilité[3].

Enfin, on trouvera au chapitre 12 les développements concernant l'attribution de 404 éléments du corpus éduen à des ateliers ou des sculpteurs isolés. Chaque objet ainsi remis dans son contexte de réalisation se voit par conséquent daté selon une ou plusieurs productions de référence. Le degré de fiabilité et la marge d'erreur sont alors reproduits à partir de ces référents. On se reportera aux **tableaux 11** à **14**. Ces datations par attributions sont conséquentes, puisqu'elles concernent 153 objets, dont la grande majorité ne bénéficiait pas auparavant de critères de datation.

5.2. Les critères épigraphiques

L'épigraphie offre de nombreux repères chronologiques dont on ne peut se passer dès lors que l'on étudie des productions comportant une inscription. Le corpus éduen dénombre 212 stèles funéraires, 14 ex-voto – stèles, bustes ou jambes – et quatre stèles avec divinités[4] pourvus d'une inscription. Nous allons développer ici les critères présentés de manière synthétique aux **tableaux 4** et **5**.

1 - Galliazzo, 1982, n° 41, p. 128-129.
2 - Cinq cas en tout si l'on ajoute 21.423, 58.121 et 89.61.
3 - Cette fiabilité est renforcée par la qualité et le caractère récent des recherches d'E. Rosso sur le sujet. Voir Rosso, 2006.
4 - 21.656, 21.480, 71.464 et 71.468.

5.2.1. Les formules funéraires

Nombreux sont les auteurs à avoir avancé des éléments de datation à partir des formules funéraires, aussi n'avons-nous réuni dans le **tableau 5** que les travaux les plus représentatifs des chercheurs francophones ayant conjugué une réflexion sur l'épitaphe et une analyse, même sommaire, du monument associé. Une fois de plus, c'est avec J.-J. Hatt que nous débutons la présentation des critères de datation. Dans son ouvrage *La tombe gallo-romaine* (1951), le chercheur a cherché à dater les formules funéraires à partir d'un corpus comprenant des monuments des Trois Gaules et des Germanies. Il s'est particulièrement arrêté sur certains éléments : le nom du défunt au nominatif ; la formule *H(ic) S(itus) E(st)* suivie d'un nom au nominatif ; la dédicace aux Dieux Mânes. Pour lui, ces trois éléments appartiennent au I^{er} s. de notre ère, avec une apparition de la mention des *Dis Manibus* à la fin du même siècle. Il aborde ensuite trois formules plus récentes : la dédicace aux Mânes suivie de *et memoriae aeternae*, dont il situe l'apparition à la fin du II^{e} s. ; en revanche l'évocation de la mémoire, sous la forme *memoriae* seule, et la formule *quieti aeternae* appartiennent pour lui au III^{e} s. de notre ère. Ces observations valaient pour J.-J. Hatt pour l'ensemble des Gaules romaines. Mais depuis 1951, la recherche épigraphique a beaucoup avancé, grâce au renouvellement des méthodes et à l'accroissement du corpus épigraphique.

En 1959, A. Audin et Y. Burnand, dans une publication référentielle, ont restreint leur investigation à la Lyonnaise, tout en interrogeant de manière exhaustive les monuments inscrits découverts dans cette province. Leur méthode rigoureuse leur a permis de livrer deux résultats : le premier est l'identification de formules datables supplémentaires ; le second est la mise en lumière d'habitudes régionales, ce qui par la suite a invité les chercheurs à la prudence : ce qui est vrai pour une province spécifique ne l'est pas nécessairement pour une autre[1]. Les chercheurs ont ainsi daté de l'époque augustéenne la mention du nom du défunt au nominatif ; ils ont restreint la datation de J.-J. Hatt de l'emploi du datif seul aux années 40 à 70 ap. J.-C. ; ils ont légèrement élargi l'apparition de la dédicace aux Mânes à l'époque flavienne et ont appliqué la même datation à cette dédicace suivie du génitif ou du datif ou de l'expression *et memoriae* ; ils ont identifié une formule plutôt propre à la Lyonnaise[2], *sub*

1 - Cette réalité n'a eu de cesse d'être démontrée depuis, que ce soit pour les inscriptions funéraires ou votives. Voir sur ce dernier point Raepsaet-Charlier, 1993, p. 82.

2 - L'EDCS recense un total de 460 mentions de la dédicace sous l'*ascia*. On en compte 345 en Lyonnaise et la plupart des autres s'égrènent des Alpes Pénines à l'Aquitaine, en passant par la Narbonnaise. Elles sont nettement plus rares dans les Germanies et en Gaule Belgique. Quelques cas sont attestés hors des Gaules : en Dalmatie – *AE*, 1998, 1030 – et en Bretagne – *RIB*, 1, 491.

ascia dedicavit, qui se développerait à partir de 115 ap. J.-C. ; enfin, ils ont vu émerger entre 140 et 240 de notre ère les mentions *quieti aeternae* et *Dis Manibus et memoriae aeternae*. On comprend donc à quel point ces spécialistes ont affiné un tableau brossé à grands traits par J.-J. Hatt, tout en relevant des particularités régionales et en affinant les datations, notamment des variantes de la dédicace aux Dieux Mânes.

Au cours de la même année 1959 est publié un important travail de F. Braemer sur les stèles funéraires de Bordeaux. Pour dater ses objets d'études, l'auteur s'est surtout appuyé sur les coiffures des défunts, mais aussi sur des critères épigraphiques. Moins spécialisé que les chercheurs précédents, il a considéré néanmoins que le nom du défunt au nominatif est courant au début de l'Empire ; que la dédicace aux Dieux Mânes suivie d'un génitif et d'un datif n'est que peu employée avant le II^{e} s. ap. J.-C. ; que la formule *h(ic) s(itus) e(st)* est fréquente au I^{er} s., tout en pouvant se poursuivre au siècle suivant ; que la dédicace *sub ascia dedicavit* apparaît au II^{e} s. de notre ère, mais sur ce critère F. Braemer s'est basé sur les inscriptions de Lyonnaise. Par conséquent, ce dernier critère n'est pas propre aux inscriptions du Bordelais.

Les inscriptions des Germanies ont bénéficié d'une étude complète en 1993 par L. Lazzaro. Dans ces provinces, les formules habituelles des Trois Gaules sont moins répandues. Parmi celles-ci, on doit noter que *s(it) t(ibi) t(erra) l(evis)* et *h(ic) s(itus) e(st)* sont antérieures au I^{er} s. de notre ère. Enfin, en se basant davantage sur ses prédécesseurs que sur le corpus des Germanies, L. Lazzaro a affirmé à son tour que la dédicace aux Dieux Mânes suivie d'un génitif ou d'un datif devait être répandue essentiellement aux II^{e} et III^{e} siècles.

Mais c'est récemment, en 2009, avec la publication de la thèse de N. Laubry, que ces formules dédicatoires et d'autres encore ont été réexaminées pour la province de Lyonnaise. Les datations ont été affinées en ce qui concerne les habitudes épigraphiques du I^{er} s. Ainsi, les noms au nominatif et au datif sont surtout circonscrits entre les époques augustéenne et flavienne ; l'absence de verbe dans la formule, élément peu observé auparavant, serait plutôt caractéristique du I^{er} s. ; la formule *hic adquiescit* et ses variantes pourraient connaître une même datation. Plus marquant par rapport aux recherches précédentes, la dédicace seule aux Dieux Mânes apparaît toujours pour N. Laubry à l'époque flavienne, mais son inscription en toutes lettres, contrairement à une théorie répandue jusqu'alors, ne peut être considérée comme un critère d'ancienneté. De plus, cette dédicace suivie d'un génitif et d'un datif n'est plus pour lui un critère de datation fiable. Par la suite, il situe à la moitié du II^{e} s. l'apparition du terme d'*ascia* et de la formule *sub ascia dedicavit*. Les

variantes sur les ajouts à la dédicace aux Mânes, comme *et memoriae*, sont enfin datées de la fin du II^e^ s.

Compte tenu de la rigueur du travail de N. Laubry et de l'appartenance de la cité éduenne à la province de Lyonnaise, ce sont bien les critères mis en avant par ce chercheur que nous avons retenus pour dater les inscriptions funéraires du corpus éduen. Mais tous ses critères ne sont pas utilisés : figurent seulement sur les monuments éduens les formules *h(ic) s(itus) e(st)*, le nom du défunt seul et au datif ou au nominatif, la dédicace aux Dieux Mânes et l'évocation de la *memoria*.

La datation habituellement proposée pour la présence du nom seul du défunt au nominatif, à savoir le I^er^ siècle, trouve peut-être des contre-exemples chez les Éduens. En effet, trois stèles de la nécropole de Pont-l'Évêque, 71.39, 71.1185 et 71.125, présentent cette particularité. Or, le contexte stratigraphique indique la première moitié du II^e^ s. ap. J.-C. Deux conclusions sont donc possibles : soit les stèles sont bien du I^er^ siècle, mais faute d'acquéreurs, n'ont pas été utilisées avant le II^e^ s. ; soit cette datation du nom au nominatif doit être corrigée, au moins pour la *civitas* éduenne, et doit être étendue à la première moitié du II^e^ s. La première solution n'est pas impossible, mais nous semble peu probable. En effet, il est envisageable que la plupart des stèles funéraires étaient réalisées à la demande, plus rarement par anticipation de l'acquisition. Il est toujours possible que des circonstances exceptionnelles aient contraint les acquéreurs primitifs à ne pas honorer leur engagement. Ce serait imaginable pour une stèle, mais il s'agit bien ici de trois stèles. En conséquence, il y a plutôt lieu de voir ici un certain traditionalisme de la part du lapicide.

Pour la formule *h(ic) s(itus) e(st)*, présente uniquement sur la stèle 71.445, nous avons considéré, à la suite de F. Braemer et L. Lazzaro, qu'elle devait être caractéristique du I^er^ s. de notre ère. La mention du nom seul au datif, assez peu fréquente[1], ne doit dépasser la période flavienne si l'on suit N. Laubry. On peut ajouter que ces stèles funéraires figurant des auxiliaires de cavalerie représentent un phénomène iconographique répandu au I^er^ s. ap. J.-C. sur le Rhin.

Concernant la dédicace aux Dieux Mânes, très répandue, car présente sur 107 stèles[2], il y a tout de lieu de penser qu'elle apparaît à l'époque flavienne. La question fut

1 - Visible sur les stèles 21.392 21.394, 21.405, 71.156, 71.349 et 71.557, ainsi que 21.389 et 21.428. Pour les deux dernières, le critère n'a pas été retenu, car trop vague ; c'est le critère stratigraphique, plus précis, qui a primé dans la datation proposée.

2 - Seules 53 ont été datées par ce critère, dans une fourchette comprise entre 75 et 225 environ. On comprend donc que, lorsque cela était possible, nous avons essayé de réduire cette marge d'erreur en utilisant d'autres

ensuite de savoir jusqu'à quand cette dédicace pouvait avoir été en usage. Il a fallu pour cela recourir à des stèles datées par d'autres critères, comme la stèle 71.107, où la coiffure nous semble proche de la mode de la fin du II^e^ s., plus précisément du dernier quart. En ajoutant la marge d'erreur issue du maintien possible des coiffures, soit 30 ans après le quart de siècle où elles sont à la mode, on aboutit à une datation basse en 230 ap. J.-C. pour cette stèle. En conséquence, pour les stèles datées uniquement grâce à la dédicace aux Dieux Mânes, on doit retenir un TPQ au dernier quart du I^er^ siècle, avec une marge d'erreur d'au moins un siècle et demi. En cela, nous sommes en léger décalage par rapport aux datations d'Y. Le Bohec pour les stèles de Pont-l'Évêque[1] : puisqu'il est prouvé que la formule apparaît avant la première moitié du II^e^ s., il faut seulement retenir l'argument stratigraphique et non considérer qu'épigraphie et stratigraphie pointent dans la même direction. C'est pourquoi les stèles issues de la fouille de l'Inrap sont datées dans notre catalogue avec un indice de fiabilité de 2, valant pour le critère stratigraphique, et non pas de 3, ce qui aurait signifié l'ajout du point alloué à l'épigraphie.

Enfin, l'évocation de la *memoria* est présente uniquement sur le sarcophage de Sennecey-le-Grand, 71.654. Dans ce cas précis, la formule restituée devait bien être *D(is) M(anibus) et memoriae*, ce qui place la réalisation du sarcophage au moins au dernier quart du II^e^ s. ap. J.-C.

5.2.2. Les formules votives

Le **tableau 6** dresse une synthèse des datations proposées par M.-T. Raepsaet-Charlier dans son ouvrage Diis deabusque pour les formules votives des Trois Gaules et des Germanies[2]. Cependant, les dédicaces de cet ordre sont assez peu nombreuses dans le corpus éduen. Seuls douze objets peuvent être datés par l'emploi d'une formule spécifique. Un premier ensemble mentionne le *Deo* ou la *Dea*[3]. Si l'on suit M.-T. Raepsaet-Charlier, on doit les dater par TPQ du règne d'Hadrien. La datation la plus basse pour cette auteure ne doit probablement pas dépasser les années 250 de notre ère, en raison de l'estompement généralisé des inscriptions latines passé ce cap[4]. C'est pourquoi nous fixons la marge d'erreur de ce

critères.
1 - Venault *et alii*, 2009.
2 - Raepsaet-Charlier, 1993.
3 - 58.1, 21.59, 21.91, 89.44, 21.138, 58.213, 71.464, 71.468 et 71.564.
4 - Raepsaet-Charlier, *ibid.*, p. 83-84.

critère à 130 ans.

Autre dédicace, celle à *Sol Invictus*. On a considéré l'essor du culte à cette divinité comme intrinsèquement lié au règne d'Héliogabal. C'est vrai, mais le règne de cet empereur ne peut pas pour autant marquer le TPQ à partir duquel toutes les dédicaces au *Sol Invictus* doivent être datées, contrairement à ce qu'écrivait encore récemment J.-P. Martin[1]. En effet, M.-T. Raepsaet-Charlier avait, avant lui, recensé une inscription datée de 158 de notre ère[2]. C'est donc cette date que nous avons utilisée comme TPQ pour la base de statue enregistrée sous le numéro 58.74, en ajoutant une marge d'erreur d'un siècle pour les raisons présentées plus haut. Ce sont les deux seules formules présentes sur les éléments sculptés éduens qui bénéficient de jalons chronologiques. En revanche, la formule *v(otum) s(olvit) l(ibens) mer(ito)*, assez fréquente[3], n'en a pas, de même que la consécration à l'empereur sous la forme *Augusto sacrum*[4], abrégée ou non.

5.3. Des techniques et des outils datés ?

Le constat a été fait de nombreuses fois chez les spécialistes : l'outillage du tailleur de pierre n'a connu que peu d'évolutions de la Grèce archaïque à la période tardo-antique, que ce soit dans sa forme et surtout les matériaux employés[5]. En conséquence, de nombreux chercheurs ont vu là le signe d'une stagnation technologique, c'est-à-dire d'une incapacité à innover après la succession pierre-cuivre-bronze-fer. Pourtant, il est évident que de nombreuses améliorations techniques ont eu lieu, même avant la généralisation de l'acier. Celles-ci ne sont pas le fait d'une modification profonde de l'outillage, mais sont fonction des évolutions des modes, des normes de fabrication et des processus de rationalisation du travail. Dans les carrières, ces changements sont palpables : développement des joints, de leurs formes et de la façon de les mettre en place ; modification de la méthode de creusement des saignées, peut-être aussi de l'outillage associé ; utilisation et perfectionnement de la scie[6]. Comme le soulignait P. Jockey, ce sont bien les processus qui évoluent, et non les outils[7].

1 - Martin, 2000, p. 300-301.
2 - Raepsaet-Charlier, 1993, p. 12-13 ; *CIL*, VI, 715.
3 - 21.81, 21.878, 21.882 et au pluriel sur 21.315.
4 - On retrouve cette formule d'ouverture sur les objets 21.86, 21.91, 21.268, 21.878, 58.1, 58.76, 58.213 et 89.44, ainsi que sur la stèle 71.468 où contrairement à l'usage elle ne figure pas en tête de l'inscription, mais passe après la mention du « *Deo Mercurio* ».
5 - Voir surtout Bessac, 1986a.
6 - Dworakowska, 1983, p. 139-152.
7 - Jockey, 1998, p. 155

En conséquence, l'outil seul ne peut constituer un indice chronologique précis, à moins d'être replacé au sein de la chaîne opératoire au sein de laquelle il n'est qu'un maillon. Ainsi, l'outillage comprend les mêmes composantes au Bas-Empire que durant l'époque archaïque grecque : pic, marteau taillant et broche pour l'extraction et l'épannelage, ciseau – plat ou denté – et foret pour une taille plus affinée, et enfin abrasifs, râpe et probablement ripe pour l'aplanissement et le polissage de la surface[1]. Ce corpus d'outils va traverser les siècles pour n'être réellement enrichi qu'aux époques moderne et contemporaine.

Depuis longtemps, un outil particulier attire l'attention des spécialistes lorsqu'il s'agit de datation sur critère technique : le trépan. Marqués par son intense usage à la fin de l'époque antonine, et surtout dans les portraits de Commode, ils ont été nombreux à confondre usage du trépan et apparition de l'outil. Dans son ouvrage, *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours*, J.-C. Bessac a le premier posé la question de la datation de l'outillage du tailleur de pierre et du sculpteur. Son point de vue sur le trépan est clair : il est employé dès le règne d'Auguste et ne peut constituer un critère de datation fiable. En effet, l'intensification de son usage décoratif dans la portraiture privée dépend toujours des goûts des commanditaires[2]. À la suite de J.-C. Bessac, nous renouvelons ces réserves et rejetons les caricatures concernant l'emploi de cet outil, lesquelles sont dévoilées dès lors que l'on constate les traces de cet outil, traces parfois importantes, sur les statues et les monuments du I^{er} s. de notre ère. L'arc de triomphe de Trèves, par exemple[3], atteste de l'emploi du trépan à l'époque flavienne. Dans ce cas, l'usage n'y est pas timoré[4]. Plus ancien, le pilier des Nautes de Paris avec ses figures aux contours surcreusés montre également un emploi précoce, spécifique et important du trépan[5]. Ces deux exemples permettent de montrer que l'outil est présent dans les commandes privées comme dans les monuments impériaux. Un dernier cas d'emploi précoce du trépan, plus ancien, mais aussi plus problématique, est rapporté par C. Nerzic[6] ; selon elle, le guerrier gaulois d'Entremont assis en tailleur porterait sur sa cuirasse des petits trous régulièrement exécutés au trépan[7]. Toutefois, la taille très réduite des perforations indique plutôt l'emploi d'un petit foret, non comparable au trépan romain, que ce soit dans ses dimensions, sa forme ou la manière de l'utiliser.

1 - Jockey, 1998, p. 162
2 - Bessac, 1986, p. 249.
3 - Espéandieu, *Recueil*, vol. 5, n° 4970.
4 - Hatt, 1957, p. 72.
5 - *Idem*., 1966a, p. 43.
6 - Nerzic, 1989, p. 19.
7 - Espéandieu, *Recueil*, vol. 15, n° 8653. Aujourd'hui au musée Granet, Aix-en-Provence.

En conséquence, lorsqu'il s'agit du trépan, les traces qu'il laisse doivent être distinguées du point de vue :

- de leur nature : s'agit-il d'un point seul ou d'une succession de points ?
- de leurs dimensions en termes de diamètre et de profondeur, afin, entre autres, de distinguer trépan et foret commun ;
- de leur fréquence, notamment pour les distinguer de potentielles altérations naturelles – disparitions de bioclastes, érosion, *etc*.

En effet, on oublie souvent que le trépan est un outil polyvalent et surtout singulier dans la mesure où il peut intervenir à deux stades très différents de la taille d'un bloc ou d'une sculpture : au moment du dégrossissage et lors de la taille de finition, c'est-à-dire pour détacher la matière excédentaire comme pour réaliser les détails[1]. C'est dans cette deuxième fonction qu'il peut apporter des éléments de datation. C'est pourquoi nous ne remettons pas en cause les repères suivants qui esquissent à grandes lignes l'évolution d'emploi du trépan dans les portraits :

- Employé dès l'époque augustéenne, on constate son action pour les détails des portraits à partir de l'époque julio-claudienne – essentiellement pour les boucles, dans les portraits féminins, d'Agrippine l'Aînée à Domitia Longina, mais aussi pour les détails de la bouche, le creusement de l'oreille et la figuration des caroncules lacrymales chez les femmes comme chez les hommes[2].
- La mode flavienne voit l'utilisation la plus importante du trépan dans les chevelures féminines, essentiellement en perforation. Par la suite, et jusqu'à Faustine l'Aînée, il peut être employé pour des sillons. Après l'épouse d'Antonin le Pieux, il se fait plus discret et son usage est inégal ; on le retrouve peut-être, mais pas assurément, pour creuser les sillons des cheveux en côtes de melon de Julia Domna et des femmes de la haute société, jusqu'à l'abandon progressif de la « *Melonenfrisur* »[3] au profit de la « *Nestfrisur* », puis de la « *Scheitelzopffrisur* », déjà visible sur les portraits tardifs de Plautille[4].
- Dans les portraits masculins, son emploi devient plus important à partir du moment où la mode est aux cheveux bouclés et à la barbe ; comme pour les femmes auparavant, le trépan

1 - Voir le chapitre 8. Sur l'emploi du trépan, voir les observations de Voorhis, p. 43.
2 - Rolley, 1979, p. 206.
3 - Il n'est pas rare que les ondulations que l'on trouve dans certains types de Faustine la Jeune justifient l'emploi de ce terme chez certains auteurs. Pour Julia Domna, on parle également de « Helmfrisur » afin de désigner plus précisément cette coiffure traitée comme un casque recouvrant les oreilles et le haut de la nuque. Voir sur ce point Fittschen et Zanker, 1983, n° 28 à 31, pl. 38 à 40.
4 - Sur la question des coiffures sévériennes, voir Barbera, 2010 ; Buccino, 2011, p. 376-378.

permet de matérialiser l'enroulement des boucles, et à partir d'Hadrien, peut être utilisé pour créer un sillon séparant les cheveux du front et des tempes.

- Cette utilisation s'intensifie ensuite pour atteindre son paroxysme sous Commode. Le trépan ne sert plus uniquement à multiplier les perforations ; ses ponctuations servent de point de départ à des creusements exécutés au ciseau dans le but de créer un jeu sur les pleins et les vides, sur la lumière et l'ombre.
- Encore nettement employé sous Septime Sévère et dans les premiers portraits de Caracalla[1], son usage retrouve son niveau julio-claudien à l'adoption d'une chevelure rase et d'une barbe courte pour les hommes, essentiellement à partir de Sévère Alexandre[2].

Ces jalons sont toutefois difficiles à être transposés pour autre chose que des portraits ; leur validité même sur les stèles funéraires ou les portraits provinciaux n'est pas garantie[3].

Mais le trépan n'est pas le seul outil dont l'emploi s'est vu dater, du moins dans certains cas. Pour J.-J. Hatt, le fait de laisser les traces de gradine apparentes pour en faire un élément décoratif – en les exécutant à la parallèle ou en croisé – est un phénomène qu'il date volontiers du début du II^{e} s. ap. J.-C.[4]. Que les sculpteurs aient laissé apparentes certaines traces bien agencées d'outil dans un but ornemental ne fait aucun doute : c'est le cas pour le couple de colombes 21.496 où les traces viennent presque matérialiser le plumage des volatiles. Mais si l'on observe le dieu 58.24, on voit que son vêtement est décoré non pas de traces de gradine, mais plutôt de grattoir, à en juger par leur faible profondeur et leur resserrement. En l'absence d'une étude plus large sur la question des traces ornementales d'outil dans l'ensemble de la sculpture gallo-romaine, nous considérons que la démonstration faite par J.-J. Hatt demeure trop inaboutie pour que nous puissions conserver ce critère de datation.

1 - Sur la fin de cette conception ornementale de la chevelure, voir Saletti, 1974, p. 75.
2 - Consulter sur ce point *ibid*., p. 75, pl. XXVII-XXVIII, à propos d'un buste de Sévère Alexandre de la Galerie des Offices. On relèvera également qu'avant son règne, même la barbe longue de philosophe de Macrin ne portait plus les enroulements de Marc-Aurèle ; elle a surtout dû être traitée au ciseau et à la pointe.
3 - C'est pourquoi nous ne donnons qu'un point de fiabilité à ces critères dans le catalogue éduen.
4 - Hatt, 1951a, p. 203. Il avance cette datation à partir des numéros Espérandieu, *Recueil*, vol. 2, n° 1106 et vol. 3, n° 2760, provenant respectivement de Bordeaux et de Sens. Ces deux cas sont sa base de datation pour d'autres productions (voir toujours à la p. 51 la note 7), et ce à partir de la présence des traces décoratives de gradine.

6. Caractérisation et répartition

Ce chapitre opère une première interprétation des résultats issus de l'inventaire de la sculpture éduenne en pierre. Deux angles d'observation sont privilégiés : une approche qualitative et une approche quantitative. Les parties suivantes opèreront un approfondissement de l'interprétation : d'une part un examen de la « vie » de l'objet sculpté – troisième partie –, de l'extraction du matériau brut jusqu'à l'abandon ou la destruction de l'objet achevé ; d'autre part, et il s'agit là de l'aboutissement de notre problématique d'étude, l'identification d'ateliers et de sculpteurs isolés et l'examen de leurs rapports dans le temps et dans l'espace, pour finir sur leurs influences et sur la mobilité des artisans en quatrième et dernière partie.

6.1. Répartition géographique des productions

La **carte 1** présente la répartition des découvertes dans l'ensemble de la *civitas* éduenne étendue – en incluant le territoire mandubien et l'Auxerrois. Mais avant d'interpréter cette répartition, certaines données préliminaires doivent être prises en compte.

La première est que les 2361 objets du corpus ne sont pas tous datés de l'époque gallo-romaine. En effet, nous avons identifié ou repris la datation proposée précédemment de 26 productions d'une autre époque, à savoir 14 du Moyen-Âge – catégorie MED – et 12 de la période préromaine – catégorie CEL. À cela doivent s'ajouter huit faux modernes – catégorie FAU. De plus, 70 sculptures gallo-romaines sont entrées dans les musées sans indication de provenance. Si pour certains on peut supposer une origine locale – notamment pour P.8, P.17, P.18, P.19 et P.21, proches par leur style ou par le calcaire employé des productions des environs d'Auxerre –, la prudence commande de les exclure d'une carte de répartition géographique. Cette dernière ne figure donc que 2265 éléments du corpus.

Parmi ceux-ci, 294 ont été découverts dans les environs des agglomérations, surtout Autun, Beaune et Entrains-sur-Nohain, et dans une moindre mesure Alise-Sainte-Reine, Auxerre, Chalon-sur-Saône, Mavilly et Saulieu. À Autun par exemple, 83 stèles funéraires auraient été découvertes dans le proche environnement de la ville, soit 36 % des 232 stèles autunoises. Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce manque de précision des données, le plus souvent issues des inventaires des musées. Le premier est que de nombreuses

découvertes sont anciennes[1] ; les objets ont été apportés dans les musées à un moment où les inventaires n'étaient pas encore rigoureusement tenus, ou alors les vendeurs ou donateurs n'avaient qu'une idée assez vague du lieu de mise au jour. Le second facteur rejoint le premier : les objets ont pu être déplacés, et donc le lieu précis de découverte n'est plus connu. Ces approximations contribuent à l'importance des pôles majeurs que sont Entrains[2] et Autun, mais n'enlèvent pas pour autant leur prééminence en tant que centres de consommation d'objets sculptés.

Ceci étant dit, on peut maintenant s'intéresser à la **carte 1**. Dans un premier temps, les Sources de la Seine – à l'est d'Alise-Sainte-Reine –, Autun, Entrains-sur-Nohain et leurs environs constituent les trois zones les plus importantes du point de vue du nombre de mises au jour. Suivent ensuite, par ordre décroissant, Nuits-Saint-Georges, Beaune, Chalon-sur-Saône, Auxerre, Sainte-Sabine, Saulieu, Massingy-lès-Vitteaux et Santenay. On peut invoquer à juste titre que cette carte reflète un état des connaissances et de l'avancement des recherches de terrain chez les Éduens. En effet, Alésia et les Sources de la Seine ont bénéficié de fouilles importantes au XIX^{e} s. ; Autun et Entrains-sur-Nohain ont vu le développement au XX^{e} s. d'une recherche archéologique municipale attentive et efficace ; depuis la fin des années 1930, le site des Bolards, près de Nuits-Saint-Georges, a révélé une agglomération gallo-romaine forte d'un quartier d'habitation, d'une nécropole et d'un sanctuaire. Mais d'autres sites ont également fait l'objet de recherches anciennes : le Mont de Sène, près de Santenay ; les probables sanctuaires près du village actuel de Massingy-lès-Vitteaux ; le sanctuaire du « Champ Chaumet », à Sainte-Sabine. Mais force est de constater que les découvertes faites sur ces sites n'égalent en rien celles d'Autun ou des Sources de la Seine.

Certes, de nombreux objets trouvés lors des fouilles de ces sites, plus ou moins bien encadrées, ont été soustraits à l'attention des spécialistes. Avant même les fouilles du XIX^{e}, on ne peut qu'imaginer le nombre de statues et de stèles soulevées par le soc des charrues et par la suite détruites, vendues, ou aujourd'hui encore chez des propriétaires attachés à leur tranquillité. Mais ces réserves ne doivent pas enlever l'importance justifiée des principaux pôles du nord du territoire éduen.

Car c'est bien dans la moitié nord de la *civitas* que la pierre sculptée connaît une utilisation massive. La voie reliant Chalon à Entrains semble presque marquer une frontière,

1 - Près de la moitié du corpus ne possède pas de date de découverte et seuls 949 objets ont été indubitablement exhumés au cours du XX^{e} s. ou au début du XXI^{e} s. La plus ancienne trouvaille date même de 1548 : il s'agit du numéro 71.661, une stèle funéraire aujourd'hui perdue.

2 - Pour plus de clarté, la carte N confond dans un même cercle les découvertes d'Entrains et de Ménestreau, sanctuaire attenant et par ailleurs certainement dépendant de l'agglomération.

au-delà de laquelle les découvertes se font de plus en plus rares à mesure que l'on approche des territoires arverne et ségusiave. L'état de nos connaissances actuelles participe à ce phénomène, mais dans quelle mesure ? Est-on bien certain par exemple que Mâcon, l'antique *Matisco*, pourtant une agglomération-clé chevauchant la Saône, n'a pas bénéficié elle aussi de recherches anciennes ? Doit-on en conclure qu'il y avait moins d'habitants à Mâcon qu'à Chalon ou Saulieu, et donc un plus faible besoin en pierre sculptée?

La réponse semble évidente dès que l'on observe une carte géologique de la Bourgogne actuelle (**carte 2**) : d'Avallon à Autun s'étend le Morvan, dont les gisements de granite et de gneiss se retrouvent jusqu'à Moulins-sur-Allier ; ce massif est bordé d'une couronne d'argiles, de grès et de marnes qui s'étire du sud du Nivernais jusqu'au sud d'Autun. Une deuxième couronne, plus orientée vers le nord-est de la région, est riche en calcaires jurassiques de qualité, que l'on retrouve surtout dans les Hautes-Côtes, plus largement de Saint-Boil jusqu'à Châtillon-sur-Seine ; mieux encore, d'Auxerre à Cosne-Cours-sur-Loire se trouve une large bande de calcaires jurassiques fins dont est issue, entre autres, la fameuse Pierre de Tonnerre. Il suffit donc de superposer les deux cartes pour prendre conscience du fait que c'est la proximité du matériau qui conditionne son utilisation. Les granites du Morvan n'ont d'ailleurs connu qu'une utilisation limitée ; les grès concernent uniquement la région autunoise. Le sud de la Bourgogne, pauvre en pierre à sculpter, ne livre donc que de rares éléments. Cela ne signifie par autant que ces territoires étaient vides ou se passaient totalement de stèles funéraires, de représentations de divinités ou d'offrandes. Simplement, on doit s'attendre à ce que ces éléments du quotidien aient été réalisés dans d'autres matériaux : bronze, terre cuite et bois.

Autre observation : dans les Hautes-Côtes, entre Nuits et Santenay, on constate de très nombreuses découvertes, mais éclatées et concernant une surface relativement importante. Plus à l'ouest, à mesure que l'on se rapproche de la voie reliant Autun à Avallon, elles se font moins nombreuses, mais toujours plus importantes qu'ailleurs dans la *civitas*. En réalité, le quadrilatère formé à ses quatre angles par Saulieu, Nuits, Chalon et Autun concentre un peu moins de la moitié des objets sculptés éduens, le tout sur une surface totale d'environ 1875 km². En comptant ces quatre agglomérations, le nombre d'objets trouvés s'élève en effet à 972. Si l'on ajoute les 842 éléments sculptés du territoire mandubien, le constat est sans appel : c'est dans un petit quart nord-est du territoire éduen étendu qu'ont été exhumés 92 % des 1971 éléments localisés du corpus d'époque gallo-romaine.

Mais revenons-en à la première zone examinée. Sur la Côte, un axe routier se

dessine clairement, joignant Nuits à Santenay. Plus à l'ouest s'étendent les Hautes-Côtes et une succession de plateaux dont les altitudes dépassent parfois les 500 m. Dans ce pays où existe encore une forte activité agricole, les villages médiévaux se comptent par dizaines ; beaucoup de leurs habitants se font une fierté d'être les dépositaires d'une longue mémoire remontant jusqu'à l'époque des « Romains ». Le paysage humain antique ne devait pas être fondamentalement différent de celui que dessine encore maintenant une zone par essence rurale. C'est probablement ce que donnent à voir les découvertes d'éléments sculptés : un habitat dispersé, composé de hameaux, de petits villages et de fermes, reliés entre eux par un réseau de voies secondaires et de chemins[1].

Parlons maintenant de la région autunoise. Les découvertes autour de la capitale appartiennent sans aucun doute à ce que l'on nomme l'espace suburbain. Que l'on soit à Dracy-Saint-Loup ou à Marmagne, Autun n'est qu'à une dizaine de kilomètres, soit environ trois heures de marche ou une heure de cheval. La ceinture sud de la capitale, de Saint-Sernin-du-Bois à Etang-sur-Arroux, livre davantage d'objets sculptés que la périphérie nord-est. Sur le plateau du Mont Beuvray, où se tenait l'ancienne capitale éduenne, aucun élément de statuaire n'a été trouvé ; il faut chercher autour de l'antique Bibracte, comme à Saint-Léger-sous-Beuvray, pour trouver des stèles funéraires frustes.

Au nord-ouest de la *civitas*, nous l'avons dit, Entrains se présente comme une zone majeure de concentration. Le sanctuaire de Ménestreau y participe pour beaucoup – pas moins de 147 objets et fragments issus du sanctuaire. Cette partie nord du territoire éduen se signale par quelques réalisations d'une excellente facture, à commencer par l'Apollon colossal d'Entrains, 58.67, sans oublier les reliefs mithriaques. Mais c'est entre Auxerre et Avallon que des statues exceptionnelles ont été mises au jour, particulièrement à Escolives-Sainte-Camille et au sanctuaire du Montmarte, à Vault-de-Lugny. Le triangle formé par Auxerre, Avallon et Entrains représente un autre pôle notable en pays éduen, bien que très minoritaire quantitativement parlant par rapport au nord-est, puisqu'il concerne 382 objets – en comptant Ménestreau et Entrains –, soit 19,5 % du corpus localisé. Cette zone, que l'on pourrait étendre jusqu'à Champallement, où le site de Compierre a livré les restes d'une agglomération secondaire, semble fonctionner à part du reste du territoire. Cela se ressent dans le style des réalisations sculptées[2] ou dans la quasi-absence de découvertes entre Avallon et Autun, du moins si l'ont met à part les environs de Saulieu, car quasiment équidistants par rapport à ces deux points.

1 - Voir à ce propos Bénard *et alii*, 1994.
2 - Voir le chapitre 12.3.

Enfin, au sud-ouest du territoire, le Nivernais semble tout aussi déconnecté du reste de la *civitas*, si ce n'était pour le filet de mises au jour entre Nevers et Chantenay-Saint-Imbert. Mais, nous l'avons dit, il s'agit là probablement et avant tout d'un manque local de pierres propres à la sculpture.

6.2. Les grands domaines de la production éduenne

Le classement en quatre grandes catégories – FUN, DIV, VOT et POR –, auxquelles on peut ajouter AUT, a permis de mettre en relief les destinations des éléments du corpus éduen. Ces grandes catégories concernent 1844 objets, chiffre auquel on doit ajouter 480 indéterminés, soit du fait de leur trop grande fragmentation, soit en raison d'une exécution trop fruste ou d'une absence d'éléments discriminants – essentiellement les attributs. Nous ne faisons pas état de 37 autres objets appartenant à des catégories qui ne relèvent pas de la sculpture éduenne à l'époque gallo-romaine[1].

Le **diagramme 2** donne un aperçu de la répartition du corpus éduen dans ces grandes catégories :

- la première est FUN, avec 660 objets, soit 36 % du corpus ;
- la seconde est DIV, qui compte 588 objets, soit 32 % ;
- la troisième est VOT, à laquelle appartiennent 506 objets pour 27 % de l'ensemble ;
- la catégorie AUT est minoritaire, avec seulement 66 objets, représentant 4 % ;
- très rare, la catégorie POR consiste en 24 objets, ce qui ne concerne que 1 % du total.

Quelques clés de compréhension de cette répartition doivent être données. La première est que le choix d'un classement tel que celui-ci comporte nécessairement un premier niveau d'interprétation, de même que certaines ambiguïtés. Par exemple, comment classer la stèle 89.55 provenant d'Escolives-Sainte-Camille ? Elle représente Rosmerta, mais a été payée et dédiée par un certain *Iunianus*. C'est donc une offrande votive autant qu'une représentation de divinité. Nous avons choisi de l'attribuer à la catégorie DIV : dans ce cas, le sujet figuré prend pour nous le pas sur la fonction de l'objet. De plus, tout inventaire dressé aujourd'hui doit prendre en compte la nécessité d'une mise en ligne sur le Web, ce qui sous-

1 - À savoir les autres catégories de tri – CEL, MED, FAU, EXT, pour « celtique », « médiéval », « faux » et « extérieur », désignant les objets importés. On relèvera néanmoins le nombre d'objets pour chacune de ces catégories : 12 pour CEL ; 14 pour MED ; 8 pour FAU ; 3 pour EXT.

entend l'interrogation de la base de données sur des critères précis – lieu de découverte, sujet, type, attributs, lieu de conservation, *etc*. Dans cette optique, le rattachement de la stèle de Rosmerta à la catégorie des figurations de divinité nous semble plus pertinent qu'un classement au sein des offrandes votives – ce qu'elle demeure indubitablement.

Si l'on poursuit sur le sujet des offrandes votives, certaines d'entre elles peuvent, à l'avenir, connaître une interprétation différente. C'est le cas pour les groupes de colombes : il a fallu que de nombreux exemplaires en soient exhumés dans un contexte de sanctuaire, notamment aux Bolards, à Nuits-Saint-Georges, et à Beire-le-Châtel[1], pour qu'on leur reconnaisse leur caractère votif. C'est là que se situe ce premier niveau interprétatif évoqué plus haut. Ce sont donc les informations fournies par l'archéologie de terrain et l'observation de faits répétés, comme l'offrande de colombes, qui ont dans de nombreux cas motivé les attributions aux différentes catégories du corpus éduen.

Autre exemple, les statues de chevaux. On touche ici aux difficultés de classement de fragments souvent déconnectés de leur cadre d'usage et/ou de découverte. Le corpus éduen comprend des divinités à cheval : Epona, bien sûr, mais qui est le plus souvent représentée en stèle ; la très belle statue d'Auxerre, 89.27. Cette dernière est difficile à identifier : dieu guerrier ou particulier? Les statues équestres ne sont pas rares sur les forums du monde romain. Mais sans têtes ni attributs déterminants, comment différencier un Jupiter terrassant l'anguipède d'un empereur à cheval ? Voilà pourquoi, faute d'un meilleur état de conservation ou d'informations supplémentaires sur leur découverte, beaucoup de fragments de chevaux ont été attribués à la catégorie AUT[2] : en effet, rien n'indique qu'ils n'aient tout simplement appartenu à des statues traitées pour elles-mêmes, et non pour leur cavalier ou cavalière.

Enfin, ce tableau général doit aussi être compris comme donnant un état des lieux de la documentation. S'il avait été réalisé quinze plus tôt, avant la fouille de la nécropole de Pont-l'Évêque, la catégorie DIV serait alors au premier rang. Si les campagnes et les fouilleurs successifs des Sources de la Seine n'avaient pas existé, la catégorie DIV aurait été amputée de 386 objets. En conséquence, et même si la grande quantité d'objets catalogués ici permet un certain nombre d'observations, celles-ci devront être corrigées ou modifiées au fur et à mesure que le corpus s'étoffera de nouvelles découvertes. En ce qui concerne l'analyse des catégories entre elles, seuls les écarts les plus significatifs – comme la rareté des portraits – sont porteurs de sens. Pour le reste, il est nécessaire d'examiner plus en détail chacun des grands domaines de la production sculptée éduenne.

1 - Voir en particulier Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 3636.
2 - 21.514 ; 21.611 ; 58.7 ; 58.214 à 219 ; 58.355 ; 71.394 ; 71.398.

6.2.1. Les stèles funéraires

Il ne s'agit pas ici, comme pour les représentations de divinités ou pour les offrandes votives, d'aborder le sujet sous tous ses angles – formules épigraphiques, attributs, caractérisation des sexes et des activités professionnelles, des vêtements et des parures, *etc*. La problématique de ce travail de thèse porte sur les maillons de l'économie de la pierre sculptée, et non sur la population éduenne. On doit donc dans un premier temps brosser à grands traits le tableau de la catégorie FUN, dont la **carte 3** donne une répartition des mises au jour. On voit qu'Autun et ses environs représentent la zone la plus importante, ce qui témoigne de l'importance de la population urbaine et périurbaine de la capitale de la *civitas* éduenne. Entre Autun et Nuits se tisse un maillage de découvertes qui rend compte selon toute vraisemblance d'une occupation humaine dispersée et essentiellement rurale[1]. En outre, la quasi-absence d'éléments funéraires à Alésia, pourtant très riche en autres éléments sculptés, est à noter[2].

Intéressons-nous à présent à cette catégorie selon les types de sculptures qui la composent. Nous avons recensé au total 660 éléments, dont 15 de provenance inconnue, répartis ainsi :

- un autel funéraire : 71.282 ;
- une statuette funéraire : 71.15 ;
- trois sarcophages : 58.326, 58.337, 71.654 ;
- 23 éléments ou blocs de monuments funéraires ;
- 632 stèles funéraires.

La stèle funéraire est la forme privilégiée de monument évoquant la mémoire du défunt. Les monuments plus imposants sont très peu nombreux et certainement moins fréquents que dans d'autres territoires de cités gallo-romaines – Bituriges, Lingons ou Sénons, pour ne citer que les peuples voisins. Les hauteurs des stèles éduennes sont pour les plus petites de l'ordre de 50 cm ; rares sont celles qui sont en dessous[3]. Les plus grandes avoisinent les deux mètres[4]. Fait plus marquant, les épaisseurs sont le plus souvent assez réduites, entre

1 - Sur l'occupation de ce territoire, voir Bénard *et alii*, 1994.
2 - Seule la stèle 21.2 a été découverte à Alésia, à la Croix-Saint-Charles, dans ce qui s'apparente d'après les fouilles d'É. Espérandieu à une nécropole (Espérandieu, 1912a et 1912b). C'est certainement sur les flancs du plateau, moins touchés par les recherches archéologiques, que doivent être recherchées les nécropoles.
3 - Certaines font une trentaine de centimètres, comme le petit cippe de Sougères-sous-Sinotte, 89.103, une stèle de provenance inconnue, P.23, ou encore une stèle découverte à Lechâtelet, 21.309.
4 - Comme les stèles 21.218, 21.638 ou 71.559.

15 et 30 cm, même pour les stèles les plus hautes[1]. Elles sont taillées avec une amplitude de maîtrise d'exécution qui est frappante et qui va du plus faible relief, allié une grande schématisation du corps et du visage[2], à une virtuosité dans le traitement des drapés ou de l'anatomie qui n'a rien à envier aux monuments italiques[3]. Concernant le matériau, et mises à part 25 stèles au matériau non renseigné, la pierre la plus employée est le calcaire : il est utilisé pour 275 stèles, ce qui représente 45,5 % du total des stèles. Le grès suit de près, avec 261 stèles, soit 43 %. Enfin, le granite est beaucoup plus marginal, car il n'est utilisé que pour 70 stèles ou 11,5 % de l'ensemble. Le marbre n'est jamais utilisé pour les stèles funéraires éduennes[4].

Il est important de noter également la manière dont est figuré le défunt. D'une part, les visages sont largement stéréotypés ; on ne peut donc pas parler de portrait, peut-être à la seule exception de la stèle 21.423 où l'homme et la femme sont assez caractérisés. Parfois, l'attention est portée aux marques d'âge, particulièrement pour les hommes marqués par une calvitie plus ou moins importante[5]. D'autre part, on recense trois types de représentation différents : en pied, à mi-corps ou en buste – la tête seule avec le cou figurant uniquement sur la stèle 89.103. Si l'on ne prend en compte que les stèles de provenance connue, on doit attribuer à la première catégorie 481 objets, 76 à la seconde et 173 à la troisième.

On peut tirer de ces observations le portrait-robot de la stèle funéraire typique en territoire éduen : réalisée en calcaire ou en grès, c'est une dalle inférieure à un mètre, accusant une faible épaisseur et figurant le, la ou les défunt(e)(s) en pied.

La figuration en buste, à mi-corps ou en pied n'est pas une donnée anodine. Récemment, S. Deyts a suggéré que le mode de présentation du défunt pouvait être lié au matériau employé ; son hypothèse est la suivante : l'utilisation d'une pierre tendre, typiquement le calcaire, favorise les figurations en pied, tandis qu'une pierre dure, comme le grès, incite le sculpteur à aller à l'essentiel en ne taillant qu'un buste[6]. Nous reconnaissons

1 - À titre d'exemple, voir la stèle de Pierre-Écrite, 58.341, haute d'1,45 m pour 14 cm d'épaisseur.
2 - Voir en particulier la stèle 58.134, conservée au Musée-Abbaye Saint-Germain d'Auxerre.
3 - L'atelier **Sens** a sans aucun doute livré les plus belles pièces (chapitre 12.1.3). Voir surtout, toujours à Auxerre, la stèle 89.9, malheureusement incomplète.
4 - Seule la stèle E.1 a été réalisée en marbre, mais elle provient en réalité d'Algérie et elle a selon toute vraisemblance été taillée dans un marbre de la région de Tiklat-Béjaïa. Voir sur cette stèle Lamy et D'Andrea, à paraître.
5 - Soit marquée par des golfes dégagés – P.42, 21.191, 21.422, 21.638, 71.118, 71.71 et 71.310 – soit par des cheveux uniquement présents sur la couronne – 21.187, 21.214, 21.395, 21.407, 21.625, 71.40, 71.74, 71.520 et 71.627.
6 - Deyts, 2010, p. 282.

volontiers qu'une pierre dure présente un certain nombre de contraintes et devait sans doute pousser les artisans à s'adapter, au moins au niveau de l'outillage. Mais le corpus funéraire éduen réuni ici permet d'examiner avec plus de fiabilité ce phénomène.

Observons dans un premier temps les matériaux employés en fonction du type de représentation. Les bustes concernent pour 60 % des stèles en grès, le calcaire n'étant présent qu'à 32 % et le granite à 9 %. Les figurations à mi-corps se trouvent à 67 % sur des stèles en grès, à 20% sur des stèles en calcaire et à 13% sur des stèles en granite. Enfin, les défunts debout sont représentés à 56% sur des stèles en calcaire, tandis que le grès et le granite sont employés respectivement à 27 % et 17 %.

À première vue donc, l'hypothèse de S. Deyts peut être validée : les figurations tronquées sont surtout réalisées dans des matériaux durs – grès et granite – tandis que les figurations en pied sont majoritairement faites en calcaire. Mais si l'on réfléchit en terme de dureté du matériau, ces représentations debout sont exécutées à 44 % en pierre dure, tandis que 28 % des bustes ou mi-corps concernent le calcaire, soit une roche tendre. On doit donc en déduire que le matériau n'est pas toujours une contrainte ou un avantage dans le mode de présentation choisi.

Considérons ce problème sous l'angle géographique (**carte 2**)[1]. Les présentations en buste concernent surtout Autun et dans une plus faible mesure Entrains-sur-Nohain ; celles à mi-corps, beaucoup moins fréquentes, concernent à quelques exceptions près Autun et ses environs ; celles en pied se retrouvent dans le nord-est de la *civitas*, dans un quadrilatère formé par Autun, Saulieu, Nuits-Saint-Georges et Chalon-sur-Saône. Autre observation : à Saulieu et aux alentours ont avant tout été découvertes des figurations en pied, alors que dans cette zone abonde un granite largement employé pour la statuaire (**carte 10**). Certes, les stèles de Saulieu sont en faible relief, mais si le matériau avait été si difficile à tailler, pourquoi les artisans locaux ne se seraient-ils pas contentés de représenter les défunts en buste ? On doit rappeler que notre réflexion n'a jusqu'à présent pas intégré la dimension temporelle. Après tout, le corpus examiné ici connaît une amplitude chronologique de près de quatre siècles. En conséquence, notre hypothèse d'explication est la suivante :

- À Autun s'est développé un mode privilégié de représentation du défunt, peut-être à l'origine à cause des propriétés mécaniques du grès local.
- Par la suite, cette manière de faire est devenue un modèle suivi par d'autres artisans, et

1 - Ne figurent pas sur la carte les stèles trop fragmentaires pour permettre une restitution du mode de présentation du défunt.

ce en utilisant des pierres tendres comme des pierres dures. Les raisons originelles du choix iconographique sont alors passées au second plan, derrière l'imitation du modèle.

- Dans une zone où abondait le calcaire de qualité, une autre habitude iconographique s'est développée : celle de la présentation en pied. Cette habitude est devenue à son tour un modèle porté par les ateliers et sculpteurs successifs locaux[1].

En conclusion de cette question, et même si le matériau a probablement un rôle originel, les contradictions soulevées par l'approche statistique du corpus funéraire éduen doivent trouver leur explication dans des phénomènes de transmission. On mesure peut-être ici un ressort essentiel de l'économie de la pierre sculptée chez les Éduens : le suivi d'une tradition locale avant l'adaptation iconographique au matériau à disposition.

6.2.2. Les représentations de divinités

La **carte 5** présente la répartition des représentations de divinités en territoire éduen[2]. Elle montre des pôles similaires à la **carte 1** de répartition générale, toutes catégories confondues : Autun, Alésia et Entrains sont les zones principales de concentration. Les Sources de la Seine ne sont que faiblement représentées puisque l'essentiel du mobilier provenant du site est votif. Auxerre, Nuits-Saint-Georges, Beaune et Chalon-sur-Saône constituent encore des agglomérations secondaires livrant un mobilier sculpté équilibré entre les stèles funéraires et les représentations de divinités. On peut remarquer également l'émergence particulière de Santenay grâce aux découvertes du Mont de Sène, ou encore l'absence de découvertes à Saulieu et aux environs, pourtant bien représentée sur d'autres cartes par les mises au jour de stèles funéraires.

Les représentations de divinités concernent 588 pièces sculptées chez les Éduens. Elles montrent une grande variété de supports et de modes de représentations. En mettant de côté les éléments trop fragmentés pour que l'on soit assuré de la forme originelle de l'objet, on relève :

- huit bustes et deux têtes seules ;
- une colonne figurée ;

1 - Ce phénomène est certainement lié à l'essor de l'atelier **Nuits 1** en **Côte 1**, dont le style est par la suite imité par les sculpteurs de **Beaune**. Voir le chapitre 13.2.1.

2 - Ne figurent pas sur cette carte, comme on doit s'y attendre, 21 objets de provenance inconnue.

- 14 autels et quatre pieds de table figurés ;
- un édicule et deux laraires ;
- trois groupes statuaires ;
- deux hermès bicéphales ;
- six piliers à quatre divinités et cinq autres piliers figurés ;
- 107 statues et 145 statuettes ;
- 251 stèles.

Ce sont donc plutôt les petits éléments comme les stèles et les statuettes qui sont privilégiés par rapport aux statues de plus grande taille. Concernant la roche employée, le calcaire est largement prédominant : 491 objets, soit 88,5 %[1]. Le grès est bien moins fréquent, car employé dans 20 cas, ce qui représente seulement 3,5 % du total. L'emploi du marbre est à relever pour 44 objets, ce qui reste peu fréquent, car il ne représente que 8 % du total. Enfin, le granite n'a peut-être été choisi que dans un seul cas[2]. Le choix du matériau en fonction du sujet représenté est ici évident : les divinités appellent un support de qualité, une surface relativement lisse et un travail de précision et de détail que les roches plus dures ne permettent pas. Dans certains cas cependant, le sculpteur n'a eu d'autre choix que de travailler avec des matériaux locaux : ainsi, parmi les objets en grès, huit proviennent d'Autun et de ses environs. Mais dans la grande majorité des cas, il était nécessaire d'avoir recours à une roche plus facile à travailler.

On pourrait approfondir la question des divinités en proposant des cartes de répartition en fonction du dieu ou de la déesse représentés. Cela mettrait sans doute en lumière des préférences locales – par exemple Mercure le long de la Saône, ou encore Epona près des voies et dans un cadre suburbain ou rural. Mais pour cela, ne relever que les effigies en pierre aboutirait à des résultats tronqués ; il est indispensable de prendre en compte dans une telle optique les bronzes et les terres cuites. Mais il faut garder à l'esprit qu'il est parfois difficile d'identifier la divinité, notamment en l'absence d'attributs caractéristiques. De plus, les assimilations au panthéon romain, si nombreuses dans la littérature scientifique des deux siècles passés, ne sont pas sans danger, car elles restreignent selon un point de vue unique et réducteur un phénomène religieux souple et enrichi par ses combinaisons iconographiques.

On relèvera toutefois la prédominance des déesses à la corne d'abondance, figurées 59 fois seules. À ce chiffre doivent s'ajouter les 67 « couples éduens » où cette déesse

1 - En ne comptant que les cas où le matériau est identifié. Il ne l'est pas pour 33 objets.
2 - Très hypothétique, car il pourrait aussi s'agir de grès : 21.271.

générique est toujours présente. En revanche, le dieu présente de nombreuses variations iconographiques : le plus souvent barbu, il peut tenir un maillet – attesté 10 fois –, une corne d'abondance, un pain ou gâteau, et la patère, attribut divin le moins caractéristique possible[1]. Après les déesses de type Abondance, Mercure est représenté 61 fois. Epona est en troisième position, avec 41 représentations. Suivent ensuite Apollon – 29 cas – et Vénus – 27 cas. Une place importante est laissée au mithracisme, représenté par 16 objets ou fragments. Par la suite, les autres divinités ne sont que faiblement représentées.

On voit donc avec les déesses à la *cornucopia* et Mercure la grande importance accordée par les Éduens aux divinités protectrices des biens matériels et des échanges. C'est probablement là le signe d'une population à majorité civile, composée de petites propriétaires, de marchands et d'artisans, vénérant avant tout les divinités associées à leurs activités et à leurs affaires.

6.2.3. Le mobilier votif

Forte de 506 objets, la catégorie VOT se situe en terme de quantité après les éléments funéraires et les représentations de divinités. Dans la mesure où leur lieu de découverte est connu et assez précisément documenté, les offrandes votives ont le grand intérêt de marquer pour les archéologues et selon toute vraisemblance l'emplacement d'un sanctuaire, alors que les représentations de divinités trouvaient leur place dans tous types d'espaces publics ou privés durant l'Antiquité gallo-romaine.

La **carte 6** présente une distribution des découvertes de mobilier votif en pierre chez les Éduens. Les Sources de la Seine sont le premier site de découverte de ce mobilier, avec 386 objets. Suivent les sanctuaires de Ménestreau, d'Apollon-Moritasgus, à Alésia, de Sainte-Sabine, des Bolards, à Nuits-Saint-Georges, et enfin de Massingy-lès-Vitteaux. Par la suite, on ne recense que des découvertes isolées : un couple de colombes à Beaune, 21.176, et un autre aux environs de Varanges, 21.1105 ; une tête de maillet en pierre, 21.230, probablement votive à en juger par le nom inscrit ; un enfant en langes, 71.537, à La Comelle, et un autre, 89.56, à Escolives-Sainte-Camille. On pourrait multiplier les exemples.

En observant plus précisément les différents types d'offrandes votives en pierre, et

1 - On doit rappeler au sujet des « couples éduens » notre mémoire de M2 : Lamy, 2010. Sur la question des attributs de ces divinités, voir vol. 1, p. 28-32.

en laissant de côté 16 indéterminés, on compte au total (**diagramme 3**) :

- 174 ex-voto anatomiques : jambes et pieds, bras et mains, torses, bassins, mains en forme d'étrier, seins et sexes ;
- 171 bustes d'adultes, dont 76 d'hommes et 68 de femmes, les 27 autres étant indéterminés ;
- 44 représentations d'adultes en pied, essentiellement dans des stèles ;
- 39 enfants en langes ;
- 26 enfants en pied ;
- 20 animaux, dont 14 colombes, seules ou en groupe de deux à quatre ;
- deux autres : l'outil 21.230 et un bloc représentant les jours de la semaine, 21.315, dédié par inscription.

Comme pour les représentations de divinités, il serait intéressant, dans le cadre d'autres problématiques de recherche, d'observer la répartition des offrandes selon leur type. À grands traits, on reconnaîtra toutefois la prééminence des bustes aux Sources de la Seine – 142 exemplaires – et une très forte représentation des enfants en langes à Sainte-Sabine : 12 exemplaires, soit plus de la moitié des offrandes en pierre découvertes au sanctuaire du « Champ Chaumet ». Une spécialisation de certains sanctuaires dans un type particulier de pathologie ou dans un public spécifique – adultes ou enfants – n'est pas à exclure. Encore faut-il, à nouveau, prendre en compte les représentations réalisées dans d'autres matériaux.

6.2.4. Les portraits

On est surpris à juste titre par le très faible nombre d'objets concernés par la catégorie POR : 24 seulement. Une carte de répartition n'apporterait donc pas d'informations pertinentes. Deux types se retrouvent dans cette catégorie :

- les statues municipales de *togati*, au nombre de sept ;
- les portraits en bustes : six en tout ;
- 11 têtes pouvant appartenir à un buste ou une statue.

Plus surprenant encore, les *togati* ont été découverts dans des agglomérations secondaires – Entrains, Auxerre – ou sur des sites où l'occupation antique est encore assez méconnue – Viry, Alligny-Cosne. La capitale de *civitas* n'en a livré aucun. Doit-on y voir une

récupération ou une destruction des statues dans les agglomérations ? Ou s'agit-il plutôt d'un désintérêt, ou tout au moins d'une faible pénétration de ce mode d'hommage collectif aux personnages publics ? La question est difficile à trancher, mais quelques éléments de réponse peuvent être avancés.

Globalement, on doit noter que les portraits ne sont pas davantage répandus que les *togati*. D'une part, ils sont absents des monuments funéraires, où les visages sont plutôt stéréotypés, comme nous l'avons évoqué plus haut. D'autre part, certains portraits supposés sont discutables, comme la tête de Crain 89.45. Toutefois, Autun a livré deux bustes acéphales relevant indubitablement des portraits, selon une iconographie toute romaine : 71.230 et 71.231. Quelques portraits impériaux ont été retrouvés : à Saincaize, déjà, où deux bustes d'une même facture étaient vraisemblablement conçus comme le pendant l'un de l'autre[1]; à Alésia, une dame d'époque julio-claudienne, 21.93, peut-être de la maison impériale ; à Lucy-sur-Cure, Autun et Beaubery, respectivement 89.75, 71.233 et 71.419, où on peut hésiter entre portrait impérial et *Zeitgesicht*.

On le voit, la présence des Augustes est plus que discrète chez les Éduens, pourtant *fratres consanguineique* des Romains, pour reprendre la célèbre formule césarienne[2]. En tout cas, cette infime quantité de portraits, impériaux ou non, jure avec d'autres régions des Gaules, comme la Narbonnaise ou les Germanies, notamment le *limes* rhénan[3]. Dans les Gaules, ce sont pourtant les capitales de province et les colonies romaines, donc les agglomérations jouissant d'un statut prestigieux, qui sont les plus concernées par l'exposition des portraits impériaux[4]. Il existe donc un paradoxe entre le statut d'*Augustodunum* et la rareté de ces effigies. Toutefois, l'hommage pouvait s'exprimer d'une autre manière, notamment au travers du culte impérial[5]. De plus, et comme cela a été évoqué plus haut, la fréquentation ininterrompue de la ville jusqu'à nos jours peut expliquer la disparition des pièces de haute qualité, en particulier des marbres.

Concernant les roches employées pour la catégorie POR, les *togati* sont taillés dans le calcaire. Le marbre est réservé aux portraits de haute qualité, comme le pseudo-

1 - 58.350 et 58.351. Le premier représente Hadrien, mais le second, selon nous, doit être le portrait d'un particulier représenté selon un *Zeitgesich* hadrianique. Leur authenticité, mise en doute dans Wegner, 1956, semble aujourd'hui attestée : voir Rosso, 2003, p. 278-279, ainsi que Deyts et Meissonnier, 2010.

2 - César, *De Bello Gallico*, I, 23.

3 - Aux portraits en marbre doit s'ajouter un probable portrait de Magnence en bronze, découvert à Chalon-sur-Saône : Rosso, 2006, n° 65, p. 276-278, fig. 53, avec bibliographie.

4 - *Ibid.*, p. 181. L'auteure a d'ailleurs identifié près de 160 portraits impériaux en Narbonnaise, ce qui représente plus de la moitié du total des portraits des Gaules et des provinces alpines.

5 - *Ibid.*, p. 181-182. On peut ainsi relever quelques dédicaces autunoises ouvertes par la formule « Augusto Sacrum » : *CIL*, XIII, 2656, 11225 et 11226, et peut-être également *AE*, 2007, 965.

Hadrien de Lucy-sur-Cure et les portraits d'Autun. Les deux bustes de Saincaize ont par ailleurs été exécutés en marbre de Paros. Hormis ces derniers, une analyse pétrographique des marbres employés, pour les portraits comme pour les représentations de divinités, serait nécessaire ; il y a fort à parier qu'on identifierait ainsi des marbres importés, ce que l'on est en droit d'attendre pour une capitale de *civitas* aussi importante qu'Autun, mais aussi plus hypothétiquement pour de riches villas, à l'image de celles de Saincaize ou de Sercy[1].

6.2.5. Les autres productions

Hors des grandes catégories présentées dans ce chapitre, la catégorie AUT regroupe des productions de natures très différentes : cariatides, gargouilles, médaillons et *oscillum*, phallus, statues d'animaux et personnages mythologiques, ainsi qu'un demi-fronton, 21.94, intégré pour son importance stylistique au sein du corpus alisien. Les personnages mythologiques méritent un mot : on retrouve des silènes – 89.90, 71.397, et peut-être également 21.96 – ainsi que des créatures, comme une sphinge – 71.549[2] –, et un probable Laocoon – 89.113. En revanche, les centaures sont totalement absents du répertoire sculpté éduen.

6.3. Cas particulier : les copies d'après des originaux grecs

La lecture de ce chapitre et un aperçu rapide du catalogue pourraient inciter le lecteur à voir dans la statuaire éduenne un artisanat éminemment provincial, tourné avant tout vers les besoins immédiats des populations – domaines funéraire, cultuel et votif. Cette impression peut être renforcée par la rareté des portraits et à plus forte raison par une apparente absence de l'image impériale. Ce serait oublier les nombreuses copies réalisées d'après des originaux grecs[3]. En elles-mêmes, elles n'apportent pas d'éléments de datation. Elles doivent cependant être appréhendées comme le reflet des aspirations de la bonne société

1 - Un portrait de matrone d'époque julio-claudienne a été découvert récemment lors de travaux dans la propriété d'un particulier de Sercy. Non intégré à notre inventaire, achevé avant que sa découverte ne soit ébruitée, nous espérons avoir l'opportunité de l'intégrer prochainement la publication des autres éléments sculptés découverts sur le site de ce qui s'apparente à un grand domaine rural.

2 - On peut probablement ajouter la sphinge 89.36, interprété comme un génie funéraire par l'abbé Poulaine, et à ce titre intégrée à la catégorie DIV.

3 - Fort de sa formation classique, É. Espérandieu ne manquait pas de relever ce point dans son *Recueil*.

éduenne. En effet, la reproduction et la répétition de types statuaires élaborés par les sculpteurs grecs d'époque classique et hellénistique participaient à l'acceptation sociale du propriétaire de ces types ; plus encore, d'après E. Bartman, elles permettaient de signifier une appartenance culturelle, un partage de la *romanitas*[1].

Nous avons identifié 15 copies, plus ou moins bien conservées, réalisées d'après des originaux grecs. Deux proviennent d'Alésia[2], une de Sercy[3], une de Crain[4], et les onze autres d'Autun[5]. Il s'agit donc bien d'un phénomène répandu avant tout dans la capitale de cité, siège de l'élite provinciale.

6.3.1. La place d'Autun-Augustodunum

Si l'on observe ces copies dans le détail, on mesure par leur diversité l'étendue de l'éclectisme de ces élites, ce qui était perçu comme une vertu[6]. Mais on doit se garder de conclusions hâtives, car il faut encore déterminer le lieu d'exposition de ces marbres. À Autun, particulièrement, ils pouvaient trouver leur place dans des espaces publics – thermes, forum, sanctuaires – comme dans les demeures des plus riches. Dans le premier cas, il s'agirait donc d'évergétisme ; dans le second, de l'esprit de collection. Malheureusement, le contexte de découverte des marbres d'Autun ne livre que peu d'informations sur le cadre d'exposition. De plus, les sept sujets principaux pourraient être exhibés en contexte public comme en contexte privé. En effet, on compte parmi eux :

- Au moins trois types de Vénus, dont :
  - une Vénus d'après l'Aphrodite de Scopas : 71.169 ;
  - une Vénus accompagnée d'un Amour chevauchant un dauphin, comparable, entre autres, à la Vénus du *mithraeum* d'*Augusta Emerita*[7] ;
  - un torse appartenant probablement à une Vénus d'après l'Aphrodite de Thespies, réalisée par Praxitèle : 71.201 ; une tête seule pourrait par ailleurs constituer une copie de l'Aphrodite de Cnide : 71.165 ;

1 - Bartman, 1991, p. 78.
2 - 21.116 et 21.119.
3 - 71.655.
4 - 89.46
5 - 71.165, 71.169, 71.172, 71.184, 71.201, 71.202, 71.203, 71.252, 71.257, 71.264 et 71.375.
6 - Bartman, *ibid*., p. 73.
7 - Musée de Mérida, n° inv. 88 ; García et Bellido, 1942, n° 14.

- Un Apollon Lycien : 71.172 ; on pourrait en identifier un second dans le torse de 71.252, à moins qu'il ne s'agisse d'un athlète ; le tronc 71.170 a pu appartenir à la même divinité, toujours selon un modèle hellénistique ;
- Pour la base 71.257, un hypothétique Apollon Sauroctone d'après l'original de Praxitèle, ou une copie du Pothos de Scopas[1]
- Une statuette représentant selon toute vraisemblance une koré vêtue d'un *peplos*, dans un style néo-archaïque[2] : 71.202 ;
- Une déesse drapée, peut-être une Minerve, d'après un original hellénistique : 71.203 ;
- Une tête d'Amour dont l'expression et l'enroulement des mèches sur les tempes rappellent fortement le type de l'Enfant à l'oie élaboré par Boéthos de Chalcédoine : 71.264 ;
- Un Amour endormi, comparable à un marbre du Musée d'archéologie nationale de Madrid[3]: 71.375.

6.3.2. Les autres lieux de découvertes

Ce n'est toutefois pas à *Augustodunum* que se trouvent les seules copies d'après des originaux grecs. Le musée Alésia conserve un probable Satyre au repos, d'après l'œuvre de Praxitèle : 21.116. Ce n'est pas un marbre qui est employé, mais un calcaire dont les propriétés physiques le rapprochent de la pierre dite d'Is-sur-Tille : tendre et fin, sa surface se lisse aisément ; il constitue donc une alternative correcte, mais certes moins prestigieuse, au marbre. La découverte est ancienne et ses conditions ne sont pas connues ; É. Espérandieu, dans le *Recueil*, se contente de la situer sur le site de la ville gallo-romaine. Cependant, en 1913, les fouilles du Commandant à « La Fanderolle » exhument une belle tête en marbre d'homme d'âge mûr, 21.119. Interprété par lui comme une divinité, il peut aussi s'agir d'un philosophe. Ces deux pièces pourraient parfaitement trouver leur place dans une riche *domus*[4]. Mais le type du Satyre au repos n'est peut-être pas aussi significatif que cela. Avec l'Hercule Farnèse, il s'agit en effet des types les plus répandus dans le monde romain : on en connaît

1 - Hypothèse présentée par A. Rebourg dans Musée Rolin, 1987, n° 653, p. 329.
2 - Sur le sujet de la statuaire néo-archaïque, voir Fullerton, 1990.
3 - García et Bellido, 1942, n° 118.
4 - Sur le répertoire sculpté le plus fréquemment présenté dans la demeure romaine, voir Santoro, 2007, p. 114-116.

plus d'une centaine d'exemplaires[1].

À Crain, en même temps que de nombreux fragments de statuaire de haute qualité, a été retrouvé dans un puits un pilastre supportant un dauphin : 89.46. Le pilastre est lissé uniquement sur trois faces ; la quatrième, correspondant à la partie antérieure du corps du dauphin, accuse de très nombreuses traces de ciseau, de pointe et de gradine. De plus, le pilastre est muni d'un long tenon, brisé aux deux extrémités. Ces observations aboutissent à deux conclusions : la quatrième face n'était pas destinée à être vue, et ce pilastre fonctionne surtout comme un tenon ouvragé pour une statue de plus grande taille. Celle-ci était très vraisemblablement une Vénus, à l'image de celle de Pourrières (Var), conservée au musée Calvet d'Avignon[2]. En revanche, la position du tenon indique que le pilastre était situé à la droite de la déesse, et non sur sa gauche, comme sur la statue du musée Calvet. Une fois encore, c'est le calcaire qui est employé comme substitut au marbre. Ce calcaire, dit de Tonnerre, est d'une bonne qualité : fin, tendre et assez homogène, il prend une patine jaunâtre avec le temps. Sa surface lisse peut être facilement polie : le résultat devait donc se rapprocher visuellement du marbre.

Enfin, des travaux menés dans les années 1950 sur une propriété de Sercy ont conduit à la découverte de plusieurs éléments sculptés, surtout architecturaux, mais aussi d'un buste d'une divinité masculine : 71.655. Le buste est nu et figure un homme barbu coiffé du *pilos*. La tête accuse une légère torsion sur la droite. Le modèle d'inspiration pourrait être l'Héphaïstos-Vulcain du sculpteur Alcamène, élaboré au V^{e} s. avant notre ère.

Nul doute que les recherches futures participeront à étoffer ce petit corpus des copies d'après des originaux grecs. Il montre néanmoins la pénétration de références gréco-romaines en territoire éduen, non seulement dans la capitale autunoise, mais aussi dans une agglomération secondaire – Alise-Sainte-Reine –, dans une villa – Sercy – et dans un probable sanctuaire – Crain. Si les particularités de l'art statuaire éduen ont pu donner l'image d'un territoire où sont avant tout élaborés des modèles régionaux, les œuvres présentées ici démontrent que la *civitas* éduenne n'est pas hermétique aux influences méditerranéennes. C'est donc au terme de ce rapide état des lieux que l'on peut examiner plus attentivement et avec un degré d'interprétation supérieur la chaîne opératoire de l'objet sculpté, de la carrière à l'abandon.

1 - Bartman, 1991, p. 75.
2 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 3, n° 2459.

Troisième partie

L'objet sculpté,
de la carrière à l'abandon

Grâce à l'analyse du corpus éduen, présenté dans la partie précédente, il est possible de replacer l'objet sculpté au sein des différentes étapes de sa chaîne opératoire. On se reportera au **tableau 2** qui présente ces étapes et constitue en quelque sorte la trame générale de cette troisième partie.

Pour l'archéologue, les stades de la chaîne opératoire sont abordés à rebours, car le point de départ de la réflexion est le plus souvent la découverte de l'objet. Celui-ci est alors dans son contexte d'abandon, de mise au rebut ou de destruction. L'approche choisie permet ultérieurement de mettre en lumière les deux grands moments de cette « vie » : la réalisation et l'usage. Mais en réalité, le premier aspect n'est pris en compte que depuis quelques décennies ; les spécialistes d'hier à aujourd'hui ont pour beaucoup traité avant tout de l'identification des éléments figurés et l'usage de l'objet. C'est ensuite l'étude du style, la *Stilforschung*, qui a particulièrement attiré l'attention ; de cette dernière, on a surtout cherché à tirer des arguments chronologiques. C'est bien en raison de ces focalisations que l'artisanat de la pierre est encore maintenant considéré comme un domaine relevant avant tout de l'histoire de l'art, ce qui serait un moindre mal si l'étude de cet artisanat n'avait pris, comme le soulignait P. Jockey, un net retard par rapport à l'appréhension de l'ensemble des catégories artisanales[1]. Il est certain que l'histoire de l'art demeure une discipline essentielle dans notre étude, et principalement dans les propos que nous tenons dans la quatrième partie. Mais elle ne peut plus être mise en œuvre seule.

Ainsi l'étude des carrières antiques permet-elle d'établir le panorama des pierres potentiellement exploitables par les carriers, puis par les sculpteurs de pierre ; l'analyse des traces d'outils ainsi que des zones ou des éléments inachevés trahit les étapes de la réalisation de l'objet ; la remise systématique de l'objet dans son cadre de découverte, qu'il soit précis ou plus large – habitat, temple, structures fossoyées, *etc*. – autorise les hypothèses sur la manière dont il a été utilisé, c'est-à-dire exposé, déplacé et éventuellement adapté ; de même, contexte de découverte et traces d'outils renseignent sur les conditions de la fin de la « vie » de l'objet sculpté, qu'il s'agisse d'un abandon, d'une destruction, ou d'une mise au rebut.

Par souci de clarté, nous allons maintenant amorcer la réflexion sur la chaîne opératoire par son premier maillon : les carrières de pierre.

1 - Jockey, 1998, p. 153

7. À l'origine de la sculpture : les carrières de pierre

L'objectif de ce chapitre est de rapprocher deux extrémités d'une étude qui ne se rejoignent que rarement : l'étude des carrières antiques, d'une part, et l'étude du matériau constitutif d'une sculpture, d'autre part. Il ne nous a pas été possible de réaliser d'analyses pétrographiques sur les éléments du corpus éduen ; une telle approche, menée par ailleurs pour d'autres époques[1], est à prévoir, car elle constituerait le complément indispensable à l'analyse que nous avons menée pour cette thèse de doctorat. Nous avons donc dû nous contenter d'esquisser à grands traits la dimension pétrographique du corpus éduen, en reconnaissant – souvent pour la première fois, la dernière étude globale étant celle d'É. Espérandieu – le type de roche employée.

Par des recherches documentaires, mais aussi par des investigations de terrain sur les carrières antiques ou potentiellement antiques du territoire bourguignon, il est possible de confronter des cartes de répartition et de planter le premier jalon d'une réflexion sur l'économie de la pierre chez les Éduens à l'époque gallo-romaine. C'est ce que nous nous proposons de faire, en débutant tout naturellement par l'inventaire des carrières.

7.1. Inventorier les carrières antiques

En préambule de cet inventaire, il n'est pas inutile de souligner qu'il porte dans son objet d'étude une part importante de pluridisciplinarité. En effet, les informations livrées par l'étude d'une carrière antique peuvent être d'ordres divers, selon les vestiges et les sources analysés, de même qu'en fonction de la méthode employée. Outre les aspects techniques – extraction, outillage, bardage, moyens de diffusion de la production – et anthropologiques – statut des carriers, habitat et plus globalement mode de vie – déjà évoqués, il est parfois possible d'obtenir des données relatives :

- à l'étude de l'économie antique, notamment grâce aux séries de comptes gravés sur la pierre[2] ;

1 - Le *Corpus lapidum burgundiae*, mis en ligne par l'UMR 6298 ARTeHIS, est surtout basé sur des analyses de monuments et de mobilier d'époque médiévale, bien qu'on doive reconnaître une intervention très partielle sur les collections gallo-romaines du musée Saint-Germain d'Auxerre. La base de données est accessible à l'adresse : http://ludique.u-bourgogne.fr/atlaspierre/index.php/Accueil.

2 - Dworakowska, 1983, p. 35.

- à l'histoire de l'art, au travers des épures, des esquisses, des tracés préliminaires, des ébauches ou des modèles fixes ;
- à l'épigraphie plus largement, par les relevés des inscriptions, les graffiti et les dédicaces.

La reconnaissance de l'intérêt de l'étude de la pierre en terme d'économie antique est un phénomène récent. Aujourd'hui, cette dimension est largement reconnue par la communauté scientifique. En témoignent les travaux de M. Revenu, qui soulève le problème pour la pierre architecturale à l'échelle du Bassin Parisien[1]. Toujours dans le cadre de la pierre de construction, certains chercheurs voient en la connaissance des aspects économiques l'aboutissement de l'étude de la chaîne technologique, laquelle peut être structurée en trois étapes : extraction, transport et mise en œuvre ; à raison, ils considèrent que son analyse porte à une meilleure appréhension des conditions techniques, économiques et politiques du marché de la pierre[2].

L'histoire de l'art peut de même être enrichie par ces études. Le simple exemple bourguignon de la carrière de Saint-Boil, avec les ébauches de l'atelier de sculpture, suffit à le démontrer[3]. Dans cette même carrière, nombre de *graffiti* rendant compte de listes de commandes ou de modèles ont également révélé une partie des pratiques cultuelles des carriers au travers de représentations plus fantaisistes[4].

7.1.1. Problématiques spécifiques

L'étude des carrières est donc potentiellement riche en informations sur de nombreux points. Cependant, ce sujet de recherche présente des difficultés, dès l'étape d'identification de la carrière. La première d'entre elles est liée à l'activité même : une carrière qui a connu une exploitation, même discontinue, sur un temps long, a très souvent vu ses fronts de taille avancer, détruisant ainsi les vestiges anciens. C'est ici la nature même de l'exploitation qui est destructrice, et quand on considère que l'essentiel des carrières devait être exploité à ciel ouvert et en fronts de taille, on ne peut qu'imaginer la quantité d'informations perdues. L'étude des carrières souterraines pousse au même constat, car on doit

1 - Revenu, 2008, p. 11-12.
2 - Blary *et alii*, 2008, p. 475.
3 - Monthel, 2002, p. 113 et fig. 88.
4 - *Ibid.*, p. 108-112.

encore rajouter la fragilité intrinsèque de ces exploitations. Elles sont en effet particulièrement vulnérables aux glissements de terrain, à l'effondrement des voûtes ou à l'inondation des galeries[1]. Cette réalité pourrait suffire seule à expliquer la rareté des exploitations souterraines au sein des carrières de la Bourgogne antique[2], si ce n'était que ces exploitations devaient être minoritaires, car plus complexes que les extractions à ciel ouvert. Autre facteur de difficulté, les aménagements modernes de l'espace conduisent parfois à la destruction totale des traces d'exploitation ancienne[3].

Il arrive cependant que les vestiges de carrières antiques soient préservés par des structures ultérieures. C'est par exemple le cas pour la carrière de Locuon (Morbihan), dont le secteur méridional a vu la construction au XVII^{e} siècle d'une chapelle accolée au front de taille ; il est par ailleurs très probable que le secteur ait connu des activités cultuelles bien avant cette chapelle, peut-être même dès l'Antiquité tardive[4]. Dans ce cas, c'est la sacralisation du lieu qui a participé à la conservation des vestiges.

Nombre de carrières de notre corpus sont identifiées par le biais d'une tradition orale séculaire, remontant parfois jusqu'au Moyen-Âge. Ces données sont délicates à exploiter, mais ne doivent pas pour autant être négligées[5] . Les progrès technologiques du XX^{e} s., en particulier la mécanisation du travail, ont conduit à un certain oubli des techniques et des pratiques qui avaient cours dans les ateliers, dans les champs, dans les forêts ou dans les carrières il y a de cela un siècle à peine. La prise de conscience de cette perte d'informations est un phénomène assez récent, mais sur la question des techniques comme sur celle de l'occupation du territoire, elle peut être atténuée par l'attention critique portée aux dépositaires de la tradition orale. Bien entendu, lorsqu'il s'agit d'identifier des carrières anciennes, ces informations doivent être dans la mesure du possible complétées par d'autres, comme les données de terrain, les prospections aériennes[6] ou encore l'étude de la toponymie et de la microtoponymie. Sur ce dernier point, une présentation mérite d'être faite.

1 - Dworakowska, 1983, p. 38. La chercheuse souligne à ce propos le fait que ces destructions sont parfois volontaires, notamment lorsqu'il s'agit de redonner sa solidité au sol en vue de constructions ultérieures.
2 - Seules trois sont concernées : Asnières-les-Dijon, Etais-la-Sauvin et Tonnerre, respectivement les n° 3, 34 et 39.
3 - Le cas s'est produit pour la carrière de Rapp, près de Saint-Béat. Voir Sapène, 1946, p. 325, note 63.
4 - Eveillard, 1997, p. 59-65
5 - La tradition orale s'est avérée sur d'autres territoires une source précieuse, parfois étonnamment proche de la réalité de terrain. Voir sur ce point Dworakowska, 1983, p. 34.
6 - Voir en particulier Chevallier, 1974, p. 193 ; l'auteur affirme qu'on peut identifier des carrières souterraines par la reconnaissance du comblement des galeries.

7.1.2. La toponymie et la microtoponymie

La toponymie constitue un premier élément prospectif pour qui cherche à dresser un inventaire des carrières anciennes au sein d'un territoire donné. Les travaux de R. Bedon sur la question l'ont montré, de même que l'étude de P. Barral sur la toponymie du Morvan[1]. Ces toponymes sont généralement issus d'un latin médiéval et de termes le plus souvent techniques – comme *lauseria ou quadris lapis*[2]. Au fil du temps, ils se sont déformés à l'oral comme à l'écrit. Ils peuvent aussi provenir d'expressions plus proches de notre Français actuel – « creux », « cheneau ». Nous allons détailler ici les termes correspondant aux carrières anciennes de la Bourgogne actuelle, soit directement, soit par métonymie au travers des noms désignant les pierres ou leur travail. Cependant, les toponymes et microtoponymes n'ont qu'une valeur d'indice, recouvrant des réalités très diverses. Ces indications générales sont donc toujours à considérer avec prudence et ne peuvent se substituer aux observations de terrain.

Du terme *lapis* dérivent de nombreux noms, plus ou moins éloignés du mot latin originel[3]. Citons les communes de Lavau (Yonne), Lavault-de-Fretoy (Saône-et-Loire) ou Les Lavaux, près de Quarré-les-Tombes (Yonne), aux toponymes identiques. *Lausa* ou *lauseria*, également issus du terme racine de *lapis*, trouvent aussi un écho dans les toponymes actuels. Luzy (Nièvre) ou la forêt de « Pierre-Luzières », près d'Auxy (Saône-et-Loire), dérivent de ces termes. Ces derniers peuvent également être simplifiés, habituellement en « luze », comme c'est le cas pour Saint-Jean-de-Luze, plus tard renommé Saint-Emiland (Saône-et-Loire)[4]. Un suffixe s'ajoute parfois, comme dans Lusigny (Saône-et-Loire). Ajoutons d'ailleurs qu'à l'époque médiévale, les termes de « Luse » ou « Lause » ainsi que leurs variantes peuvent désigner par métonymie les sarcophages[5].

Toutefois, et au contraire, le terme de « pierre » au singulier et suivi d'une épithète ne désigne pas par métonymie une carrière, mais bien plutôt une pierre remarquable, travaillée ou non, tels une borne ou un menhir[6]. Au pluriel, les dénominations sont la plupart du temps explicites, et peuvent aussi évoquer des pierres particulières. Le lieu-dit « Les Pierres aux Saints », près de Broye, tire ainsi son nom de l'installation de quatre stèles funéraires en

1 - Bedon, 1984, p. 14-18 ; Barral, 1988.
2 - Bedon, *ibid.*, p. 15.
3 - La confusion avec les termes issus de *vallem* étant possible, ces exemples sont à considérer avec réserve.
4 - Bulliot, 1888, p. 217
5 - *Ibid.*, p. 216.
6 - Barral, *ibid.*, p. 86-87

bordure du chemin[1].

De *molarem lapidem,* qui désigne la pierre à meules, a été dérivée toute une série de noms de lieux-dits : près de Courcelles-lès-Semur (Côte-d'Or), on trouve les « Molères », où étaient extraites des meules en grès ; plus altéré, le nom du « Bois des Mouilles », à Saint-Emiland (Saône-et-Loire) rend compte d'une exploitation du grès local[2].

Des termes latins tels que *quadraria,* qui désigne l'endroit où l'on procède à la taille de la pierre – et dont dérive notre « carrière » moderne –, et *quadrum*, qui signifie « pierre équarrie »[3] peuvent se retrouver dans un grand nombre de toponymes. C'est le cas pour Quarré-les-Tombes (Yonne), dont le toponyme au Moyen-Âge est « Carreacus » ou « Carreia »[4], ou Carisey (Yonne), l'antique *Quadrisiacum*, devenue plus tard « Quarresi »[5]

Des termes renvoyant à l'aménagement de l'espace peuvent indirectement rendre compte de l'existence d'une carrière. C'est parfois le cas pour les dérivés de « creux », désignant une dépression naturelle ou anthropique[6]. On citera en particulier le cas du « Creux des Foins », près de Ternant (Côte-d'Or), mais aussi les dérivés en « cros » ou « crot », à l'image des « Crots de Pauvray », à Curgy, près d'Auxy (Saône-et-Loire), du « Bois des Cros », à Saint-Emiland (Saône-et-Loire), ou encore du très semblable « Bois du Crot » à Saint-Firmin (Saône-et-Loire).

On retrouve un certain nombre de toponymes issus de « échenau » ou « les chenaux », désignant de grands canaux ou des tranchées[7]. À nouveau, et indirectement, ces termes peuvent indiquer une carrière ancienne. Ainsi trouve-t-on « Les Chenaux », près de Saint-Léger-sous-Beuvray (Saône-et-Loire), à l'emplacement d'une carrière d'époque indéterminée.

Les mots « perrières », du latin *petraria*, « perron » ou encore « pérouse » peuvent aussi désigner des amas de pierres, et donc des ruines, plutôt que des carrières[8]. On peut donner en exemple la carrière située derrière la butte de « La Perrière », près d'Etang-sur-Arroux (Saône-et-Loire) ou encore peut-être, avec adjonction d'un préfixe, la commune de

1 - Il s'agit dans le corpus éduen des stèles 71.436 à 71.439.
2 - L'étymologie du terme « mouille » est problématique, car on peut le rapprocher du latin populaire *molliare* (dérivé de *molare*) en plus de *molarem*. Issu de *molliare*, il peut désigner également des terrains humides et marécageux. Se référer à Barral, 1988, p. 76-78 et Bedon, 1984, p. 17.
3 - Barral, *ibid.*, p. 29-30.
4 - Quantin, 1872, p. 149.
5 - *Ibid*., p. 158.
6 - Barral, *ibid.*, p. 51-52.
7 - *Ibid*., p. 39-40.
8 - Quantin, 1872, p. XVIII-XIX et Barral, *ibid.*, p. 88.

Villeperrot (Yonne)[1].

Enfin, certains noms de lieux rendent compte des travaux engagés sur un banc rocheux, à l'image de « La Roche-Taillée » à Arcy-sur-Cure[2]; le toponyme est alors suffisamment explicite.

7.2. Les pierres de la Bourgogne antique

7.2.1. Cadre géologique

Au sein de ce chapitre, il est nécessaire d'ouvrir le cadre géographique à la Bourgogne actuelle, sans se restreindre à la seule *civitas* éduenne. En effet, c'est au sein de cet ensemble administratif moderne qu'ont été effectuées les études géologiques permettant de dresser un état des lieux des ressources en pierres propres à la taille et à la sculpture[3]. On se réfèrera d'ailleurs à la **carte 2** pour avoir une meilleure compréhension de la géologie de la région Bourgogne et au **schéma 3** qui donne une échelle des temps géologiques.

Le Seuil de Bourgogne est situé entre le sud-est du Bassin parisien, au nord et à l'ouest, et le Fossé bressan, à l'est et au sud-est. Au sud-ouest, il est poursuivi par le Morvan et le Charolais. C'est là que l'on retrouve encore les témoignages du socle granitique de l'Ère primaire, lors de la constitution de la chaîne hercynienne. Les granites de cette formation primitive sont riches en quartz, en micas et en feldspaths, mais ne constituent pas les seules roches : appartiennent à cet étage, mais en quantité moindre, des anciennes laves et des roches métamorphiques, comme le gneiss et les micaschistes. Autour de Cluny et du Mont Beuvray, des roches sédimentaires et détritiques se sont formées, comme des grès ou des schistes. C'est au cours de la même Ère que les bassins houillers de Montceau-les-Mines ou d'Epinac se sont constitués, de même que les schistes bitumineux de l'Autunois. Toutes ces formations constituent donc le socle primaire, épais d'environ 25 à 30 km.

Les apports de l'Ère secondaire sont essentiels pour notre étude. C'est au cours des quelque 186 millions d'années qui la composent qu'ont été déposées par la mer qui recouvrait le Seuil de Bourgogne la majeure partie des roches exploitées de la Protohistoire à

1 - Le doute est permis pour Villeperrot, étant donné qu'au IX^e siècle on nomme le village tantôt « Villapatricia » ou « Villa Patricii », noms à l'étymologie assez limpide, tantôt « Piredus-Villa », toponyme aux origines plus incertaines. Se reporter à Quantin, 1872, p. 142.
2 - Poulain, 1954, p. 29.
3 - Voir en particulier Rat, 1972.

aujourd'hui. La série mésozoïque s'est établie sur environ un kilomètre d'épaisseur, en prenant appui sur le socle primaire lissé par l'érosion. Elle couvre l'ensemble du territoire, mais n'est plus visible dans le Morvan du fait de l'érosion, non plus que dans le fossé de la Saône, en raison des dépôts sédimentaires de l'Ère tertiaire. La superposition des roches débute par les grès arkoses du Trias. Elle se poursuit par les argiles du Lias, comprenant quelques bancs calcaires, dont le calcaire à gryphée arquée, encore bien visible dans le Morvan et dans l'Auxois. Lors du Jurassique moyen, et majoritairement au cours du Bajocien, on assiste à la formation des calcaires de la Côte-d'Or. Intensément exploités ces derniers millénaires, ils ont pour beaucoup participé à façonner le paysage viticole du département. Les calcaires se retrouvent aussi dans une grande partie de la Bourgogne : calcaires à polypiers et à entroques, comme ceux de l'Auxois, où ils sont recouverts d'une strate argileuse peu épaisse de Marnes à *Ostrea acuminata* ; calcaires oolitiques, dont la fameuse Oolithe blanche du Nuiton, mais que l'on trouve ponctuellement dans toute la région ; calcaires à lumachelles, particulièrement exploités dans l'Auxerrois ; calcaires de Comblanchien. Au Jurassique supérieur se poursuit la formation de calcaires et de marnes, au-dessus d'un niveau d'oolite ferrugineuse : marnes du Châtillonais et du Chablisien, calcaires de type « Pierre de Chevigny » ou « Pierre de Tonnerre ». Enfin, le Crétacé est marqué par l'installation d'argiles, de sables et de craie.

L'Ère tertiaire voit la fin du retrait des eaux et une pénéplanation. Les bouleversements tectoniques conduisent à l'apparition des Alpes, ce qui résulte durant l'Oligocène en l'affaissement du Fossé bressan et du Seuil de Bourgogne, ainsi qu'en la surrection du Morvan en un horst. Les fortes érosions du Miocène mettent à nu le massif, révélant alors les formations granitiques primitives qui, sous l'action des éléments, sont réduites sur une épaisseur de quelques mètres en une arène. Enfin, au Quaternaire, le réseau hydraulique adopte sa configuration actuelle et les glaciations façonnent le litage des calcaires gélifs du Jurassique.

7.2.2. Inventaire et cartographie des carrières antiques

Nous avons décidé très tôt au cours de ce travail de thèse d'inventorier les carrières antiques ayant fourni les matériaux à l'origine du corpus éduen. Cette décision, comme nous l'avons dit précédemment, reposait sur la nécessité de tracer un trait d'union entre les deux extrémités de la chaîne opératoire de la pierre sculptée. Le cadre chronologique

a été fixé à l'ensemble de la période gallo-romaine, tandis que les limites géographiques étaient étendues de la seule *civitas* éduenne à l'actuelle région de Bourgogne. En effet, il était indispensable de prendre en compte la possibilité du transport des blocs sur des distances importantes, au moins au-delà des limites toutes relatives d'un territoire de cité. Cet inventaire figure en **Annexe 1**. Pour chacune des 40 carrières inventoriées, une fiche a été faite, en incluant les données nécessaires à sa compréhension : localisation générale, précisée par des coordonnées en Lambert 93 et par une carte[1] ; fiabilité de la datation ; type de production – sculpture, pierre à bâtir, sarcophages et meules –, nature lithique, justification de la datation, description et interprétation des vestiges permettant une caractérisation du type d'exploitation – souterraine, à ciel ouvert et en bancs ou en fosses d'extraction ; références bibliographiques.

L'inventaire est issu d'une sélection raisonnée : au sein d'un corpus originellement plus fourni, seules les carrières dont l'interprétation en tant que telle semblait pertinente ont été conservées. Nous avons donc préféré restreindre la quantité de carrières présentées, tout en hiérarchisant la fiabilité des identifications. Par conséquent, le corpus en est appauvri, mais il le serait plus encore si nous n'avions conservé que les exploitations antiques attestées par les recherches de terrain[2]. La majorité des carrières de notre inventaire sont supposées, mais les données les concernant nous ont semblé suffisantes pour qu'elles conservent leur place. Ces données sont de deux ordres : des découvertes effectuées *in situ*, mais soit trop anciennes, soit trop faiblement documentées pour être indubitablement liées à une exploitation antique ; des matériaux mis en œuvre en statuaire, dans le bâti ou en décoration, et dont une forte tradition locale, au pire, ou des analyses pétrographiques, au mieux, identifient de manière très générale le lieu d'extraction potentiel.

À la suite de rares travaux d'avant guerre[3], c'est dans les années 1970 que plusieurs tentatives de cartographie des anciennes carrières bourguignonnes ont été menées, notamment dans le cadre de travaux de maîtrise[4]. Les résultats ont souvent été trop généreux. En effet, l'identification s'est faite à de nombreuses reprises sur la seule base de la tradition orale. Bien que nous ayons précédemment souligné son intérêt, nous avons rappelé qu'il est

1 - Fond de carte IGN, produit par l'Institut national de l'information géographique et forestière, Eurogeographics.

2 - Elles ne sont que quatre : Alise-Sainte-Reine (n° 1), Villapourçon (n° 17), La Roche-Vineuse (n° 24) et Saint-Boil (n° 26).

3 - Voir en particulier Chaignon (de), 1905 et Founier, 1909-1910. En revanche, C. Dubois, dans son étude de 1908, n'avait pas d'objectif cartographique.

4 - À l'échelle des Gaules, notons les articles de Chevallier, 1974, qui faisait suite à Lebel, 1953. Pour le cadre géographique de notre étude, c'est le mémoire de maîtrise de M. Pinette, publié en 1978, qui demeure référentiel.

nécessaire de multiplier les sources. Or le mémoire de M. Pinette est à ce sujet caractéristique des ambitions de l'époque, avec une carte de répartition fournie, mais faiblement argumentée[1]. Mais ce chercheur a le mérite d'avoir été un pionnier de ce domaine d'étude pour la Bourgogne, et plus largement pour le nord-est des Gaules. De plus, son goût pour la prospection l'a amené à se rendre sur certains des sites qu'il recense, et ce malgré l'absence récurrente de vestiges probants sur le terrain.

De plus, notre propre recherche sur le sujet n'est pas sans faiblesses. Nous reconnaissons n'avoir pas accompli de prospections systématiques pour chacune des carrières présentées dans notre inventaire ; il s'agit là d'une nécessité, mais seulement dans le cadre d'une recherche pluridisciplinaire, et dans la mesure où les moyens nécessaires seront mis à notre disposition – notamment en termes matériels et administratifs.

Poursuivons sur les travaux antérieurs concernant les carrières antiques. La contribution de R. Bedon reste essentielle, autant par la valeur synthétique de son ouvrage que par les questions méthodologiques qu'il y soulève[2]. Dans une démarche analogue à celle d'A. Dworakowska, mais dans un cadre géographique plus proche de notre étude, le chercheur s'est armé de la science historique pour traiter de la question des carrières, mais aussi de celle des ouvriers qui y officiaient[3]. Cette approche a indubitablement accru les connaissances sur l'administration, la localisation et la caractérisation de carrières des Gaules, de même que sur les statuts, les manières de travailler et les conditions de vie des carriers. Toutefois, une limite d'importance apparaît dès les premières pages de l'ouvrage de M. Bedon : le contexte géologique n'y est, de l'aveu de l'auteur, « qu'effleuré », ce qui rend *de facto* l'analyse incomplète.

C'est sur ce point précis que les recherches de M. Revenu, portant sur l'exploitation antique de la pierre du Bassin parisien, représentent un certain aboutissement méthodologique : elles ont montré qu'en déterminant la nature de la pierre et son origine géologique, on peut identifier des zones d'extraction potentielles, appelés « centres carriers »[4]. L'expression traduit un glissement de l'approche : ce n'est pas la carrière en tant que vestige archéologique qui est considérée, puisque les données la concernant n'existent pas ; c'est plutôt la zone générale dans laquelle la ou les carrières sont situées qui est mise en avant.

1 - Pinette, 1978.
2 - Bedon, 1984.
3 - Voir Dworakowska, 1983. La quasi-synchronicité entre les deux ouvrages est frappante, d'autant plus qu'ils demeurent les deux seules références de synthèse sur le sujet. Pourtant la chercheuse reconnaît dans une note p. 37 ignorer le détail des travaux de son homologue.
4 - Revenu, 2008, p. 12.

C'est selon nous une manière de procéder intéressante, car la détermination de ces centres carriers permet d'atteindre un degré de fiabilité supérieur à la recherche pure et simple des fronts de taille. D'ailleurs, cette façon d'exploiter le banc rocheux n'était pas non plus la seule manière de procéder. En réalité, seul un croisement des informations issues de l'archéologie – reconnaissance de fronts de taille antiques, avec l'association de matériel datant dans l'idéal – et de la géologie – centres carriers plutôt que carrières – permet de dresser un inventaire satisfaisant des carrières anciennes.

On mesure donc en quoi l'inventaire que nous proposons n'est qu'un reflet très partiel de la réalité de l'exploitation de la pierre bourguignonne durant l'Antiquité. La rigueur commande d'employer le conditionnel à propos de nombreuses carrières, supposées antiques, ce qui appauvrit le corpus ; une hiérarchisation des données selon leur fiabilité demeure néanmoins un préalable. Mais de l'autre côté, nous avons vu au début de ce chapitre la fragilité des vestiges archéologiques, qui constituent la seule source de datation fiable. On doit donc considérer que les carrières gallo-romaines chez les Éduens étaient beaucoup plus nombreuses que ce que nous avons réuni ici.

7.2.3. Répartition des carrières antiques de Bourgogne

Nous avons clos le propos précédent en évoquant la fiabilité de datation des carrières de notre inventaire. En réalité, seules quatre carrières sont indubitablement antiques : la carrière sous l'*area* du temple à Alésia – n° 1 ; la carrière de marbre de Villapourçon – n° 17 ; les carrières de La Roche-Vineuse et de Saint-Boil – respectivement n° 24 et 26 –, dont l'exploitation antique, comme pour celle d'Alésia, est documentée par l'archéologie de terrain[1]. Pour Villapourçon, ce sont les analyses des marbres mis en œuvre dans divers ouvrages qui permettent d'être assez confiant sur son exploitation à la période qui nous intéresse[2]. On citera ensuite trois carrières antiques probables : Asnières-les-Dijon – n° 3 –, la carrière de Couhard – n° 19 – et enfin celle de Saint-Léger-du-Bois – n° 29. Pour toutes les autres, l'exploitation antique n'est qu'hypothétique. Les résultats qui suivent doivent donc être considérés à l'aune de cet état de la recherche.

1 - Voir les synthèses suivantes, pour Alésia : Rabeisen et Creuzenet, 1989, p. 6-12 ; pour La Roche-Vineuse : Cogniot, 2002, p. 121-131 ; pour Saint-Boil : Monthel, 2002. Pour une bibliographie complète sur ces carrières et les suivantes, on se reportera à l'**Annexe 1**.

2 - Olivier, 1983, p. 85 ; Poulain, 1987, p. 315.

Le **graphique 4** présente sous forme de pourcentages la récurrence d'exploitation des différentes pierres que l'on pouvait trouver en Bourgogne durant l'Antiquité[1]. On constate que le calcaire arrive en tête avec 27 exploitations, soit 68 % ; le grès concerne 8 exploitations, ce qui correspond à 20 % du total ; le granite est représenté par trois carrières connues, soit 8 % ; les deux carrières de marbre donnent à ce matériau 5 % du total des pierres exploitées.

La **carte 7** permet de situer ces carrières, en reproduisant pour chaque point le numéro de fiche correspondant. Cette carte doit être mise en relation avec deux autres : la **carte 8**, qui donne une vue des pierres exploitées, et la **carte 9** qui s'attache plutôt à la fonction prévue pour les matériaux extraits. Dans un premier temps, plusieurs phénomènes peuvent être constatés. Si l'on observe en parallèle ces cartes avec la carte de répartition du corpus éduen (**carte 1**), on constate que 15 carrières sur les 40 inventoriées se retrouvent dans un triangle formé par Autun, Nuits-Saint-Georges et Chalon-sur-Saône. Cette zone concentre, nous l'avons vu, l'essentiel des découvertes de sculptures. Ensuite, on dénombre huit carrières dans un nouveau triangle, cette fois délimité par les environs d'Avallon, d'Entrains et d'Auxerre. Cette zone est en revanche beaucoup plus pauvre en découvertes. L'Auxois et le territoire mandubien constituent une troisième zone par ordre d'importante, avec six carrières. On notera enfin la présence de dix carrières autour de la capitale de cité, Autun. La plus éloignée est celle de Larochemillay, n° 16, distante d'un peu moins de 25 km à vol d'oiseau du chef-lieu de *civitas*.

Considérons maintenant plus précisément la **carte 8** qui précise le type général de pierre exploitée. Nous venons de voir que l'ouverture des carrières suit, dans ses grandes lignes, la répartition des découvertes d'objets sculptés. On ne sera pas davantage surpris de constater que la **carte 8** présente une nette correspondance avec la carte géologique de Bourgogne (**carte 2**), dont nous avons déjà parlé[2]. À l'est de la cité éduenne, l'ouverture des carrières de calcaires du Jurassique suit la route reliant Nuits-Saint-Georges à Chalon-sur-Saône, mais aussi plus au nord avec Asnières-les-Dijon et Is-sur-Tille. Cette couronne calcaire entourant le centre de la région bourguignonne se poursuit avec l'Auxois, l'Avalonnais et l'Auxerrois. Au nord-est d'Auxerre, dans le territoire lingon, une carrière près de Tonnerre a permis l'approvisionnement en calcaire éponyme. Autour d'Autun ont été surtout ouvertes des carrières de grès, pierre abondante dans les alentours. Les affleurements

1 - La carrière de Villeperrot, n° 40, doit être exclue du décompte, car la nature de la pierre qui y était exploitée est inconnue.
2 - Voir le chapitre 6.1.

du Primaire qui caractérisent le Morvan et le Charolais ont aussi été exploités au sud d'Autun, avec l'ouverture de deux carrières de granite. L'existence d'affleurements de marbres à l'ouest de Bibracte, roche très rare en Bourgogne, a motivé leur exploitation au sein de deux carrières. Tout aussi rare, du moins dans ce secteur spécifique, un affleurement calcaire près de Gilly-sur-Loire a été mis en exploitation. Mais globalement, les sous-sols du sud et du sud-ouest de la Bourgogne, pauvres en pierres propres à la taille, ne se prêtaient naturellement pas à l'ouverture de carrières.

Les conclusions de ces observations préliminaires sont donc les suivantes : malgré le caractère très incomplet des données que nous avons réunies, particulièrement au niveau chronologique, on peut constater que les carrières semblent ouvertes soit en raison de l'abondance d'un matériau de qualité – calcaires du Jurassique –, soit pour alimenter les besoins en pierre de la capitale *Augustodunum*, soit pour profiter d'affleurements ponctuels, notamment dans le cas des marbres. De plus, la mise en relation des **cartes 1** et **8** montre une probable corrélation entre consommation locale de pierre et ouverture de carrières, essentiellement pour l'Auxois et la Côte.

Mais on se doit de tempérer ces conclusions en examinant la répartition des carrières selon le type de productions. En considérant l'ensemble des carrières inventoriées, on constate que 22 semblent, *a priori*, spécialisées dans l'un des quatre types de productions recensés – meules, pierre à bâtir, sculptures et sarcophages. Toutefois, l'inventaire des carrières montre que 15 d'entre elles ont une production polyvalente. On doit ajouter à cela trois carrières pour lesquelles la production est inconnue[1]. Le **diagramme 5** donne la répartition des productions : la pierre à bâtir est extraite à 51 %, 24 % concernent la sculpture, 15 % les sarcophages et 11 % les meules. À nouveau ces données proviennent d'un inventaire incomplet ; de plus, le nombre restreint de carrières rend très délicate l'exploitation statistique de ces chiffres.

Observons la **carte 9**, qui présente la répartition des carrières en fonction de l'usage fait des matériaux extraits. Elle reflète selon nous et avant tout un état des connaissances, car les carrières ayant fourni la pierre nécessaire à la sculpture du nord-est du territoire éduen sont insuffisamment documentées. Toutefois, les exploitations de la pierre à destination du bâti, telles qu'on les observe de Nuits à Beaune, sont toutes des carrières de calcaire ; celui que l'on trouve dans cette zone aurait parfaitement pu se prêter à des tailles

1 - N° 37, 38 et 40.

plus complexes. On constate aussi que plusieurs des carrières des environs d'Autun ont fourni une pierre propre à la sculpture, qu'il s'agisse de marbre ou de grès. Il s'agit là surtout des effets sur nos connaissances du travail collectif dirigé par V. Brunet-Gaston[1]. Concernant les meules, on doit reconnaître qu'elles ne rentrent pas dans les problématiques de notre travail de thèse, ce qui signifie que le corpus de leurs exploitations doit encore être complété. Pour ce qui est des sarcophages, il existe une dichotomie entre le nombre de carrières qui en ont produit – sept en tout – et le nombre de sarcophages dans le corpus éduen – trois seulement[2]. Ceci doit en grande partie s'expliquer par un décalage chronologique, ces carrières de sarcophages étant certainement plus récentes – Antiquité tardive et haut Moyen-Âge – que les sarcophages éduens.

Enfin, on peut clore cette étude préliminaire du corpus des carrières antiques de Bourgogne en rappelant la fragilité des exploitations souterraines, ce qui les rend très largement minoritaires par rapport aux exploitations à ciel ouvert. Seules les carrières d'Asnières-les-Dijon, d'Etais-la-Sauvin et de Tonnerre, respectivement les n° 3, 34 et 39, ont pu connaître, au moins partiellement, une exploitation en galeries. Toutefois, l'exploitation à ciel ouvert et en bancs devait être plus courante, car plus facile à mettre en œuvre, et aussi moins contraignant dans le cas d'une continuation de l'occupation du terrain.

7.2.4. Les pierres employées dans la sculpture éduenne

À ce stade de la réflexion, on doit se détourner un instant des carrières pour examiner l'autre versant de l'étude : les matériaux utilisés dans le corpus éduen. Penchons-nous en premier lieu sur les fréquences d'emploi. Le calcaire arrive largement en tête, car employé pour 1710 objets, soit 78 % du corpus. Vient ensuite le grès, pierre dans laquelle ont été taillées 305 stèles, statues ou statuettes, soit 14 % du total ; le granite et le marbre représentent respectivement 97 et 79 objets, ce qui correspond dans les deux cas à 4 %. Les autres matériaux, comme le schiste et l'albâtre, sont extrêmement rares[3].

Ceci étant dit, on peut examiner la question sous l'angle de la répartition géographique grâce à la **carte 10**. Notons d'emblée la place particulière d'Autun, seule ville où

1 - Brunet-Gaston, 2006.
2 - 58.326, 58.337 et 71.654.
3 - Trois tablettes autunoises en schiste ont été intégrées à notre inventaire : 71.235, 71.399 et 71.400. Seule la statuette P.61, de provenance inconnue, a été taillée dans l'albâtre, ce qui indique probablement une importation, au moins du matériau.

les quatre roches sont présentes en quantité importante. Plus globalement, la prééminence du calcaire transforme pour partie cette carte en une carte de répartition des découvertes. Ce sont les roches moins fréquemment employées qui peuvent livrer des informations intéressantes. Commençons par le marbre : il est employé ponctuellement sur presque l'ensemble du territoire éduen, mais est surtout concentré à Autun – 51 objets. C'est ici le statut de capitale de l'antique *Augustodunum* qui ressort : le marbre est une roche éminemment prestigieuse, mais elle a aussi une forte valeur idéologique[1]. Cela est vrai pour les parures monumentales comme pour les statues[2]. En conséquence, il était prévisible que cette roche serait surtout mise en œuvre à Autun[3].

La seconde agglomération à avoir livré des marbres en quantité notable est Alésia, mais on est loin de la concentration d'Autun, avec seulement sept objets. Partout ailleurs, les marbres ne sont pas nécessairement liés à une agglomération, comme en témoignent les probables villas de Saincaize[4] et de Sercy[5], et peut-être aussi, très hypothétiquement, de Biches[6]. On notera également les trois statues en marbre blanc du sanctuaire du Montmarte[7]. Il s'agit là du seul site clairement identifié comme cultuel ayant livré une petite concentration de marbres, dans ce cas et de surcroît employés pour des statues plus grandes que nature. Il s'agit par ailleurs du seul cas éduen de l'emploi du marbre pour des statues de cette taille[8].

Concernant le grès dans sa définition large – en incluant l'arkose –, son utilisation est surtout circonscrite à Autun et ses environs, où l'on dénombre pas moins de 218 éléments réalisés dans ce matériau. Ce chiffre atteint 271 objets en incluant les agglomérations situées dans un rayon de 30 km autour de la ville. Si l'on met cette donnée en perspective par rapport aux cartes présentées précédemment, on voit que le grès est utilisé à proximité immédiate de ses lieux d'extraction. Ce sont donc visiblement les besoins de la *civitas*, essentiellement en stèles funéraires – 203 stèles en grès pour Autun et ses environs –, qui motivent l'emploi de ce matériau. On touche ici selon toute vraisemblance à un aspect majeur de l'économie de la pierre : malgré sa relative difficulté de taille, le grès est mis en œuvre en raison de sa facilité

1 - Pensabene, 1994, p. 275-279.
2 - Sur l'emploi du marbre dans le bâti antique d'Autun, voir Blanc *et alii*, 1985 et Brunet-Gaston, 2006.
3 - Il serait sur ce point intéressant de comparer nos données issues du corpus statuaire à celles d'une future étude des placages de marbre en territoire éduen. On devrait s'attendre, à nouveau, à voir émerger *Augustudonum* par rapport aux autres agglomérations.
4 - 58.350 à 58.352.
5 - 71.656 et 71.657.
6 - 58.10 à 58.12.
7 - 89.110 à 89.112.
8 - Le buste d'Alésia, 21.93, est haut de 37 cm, soit à l'échelle naturelle. Après les statues du Montmarte, on peut noter la base de statue 71.373 et la statue 71.423 dont les hauteurs restituées, sans la base et en adoptant un canon au 1/7^{e}, seraient respectivement de l'ordre de 1,50 m et 1,60 m.

d'approvisionnement.

Le granite connaît aussi un emploi important à Autun – 11 objets –, dans la ceinture sud de la périphérie de la ville et jusqu'aux pieds du Mont Beuvray – 31 objets au total. Plus au nord, c'est à Saulieu et aux alentours qu'une autre concentration apparaît : 29 stèles ont été taillées dans ce matériau, ce qui représente un peu moins d'un tiers du total des réalisations en granite. Les découvertes de stèles en granite à Autun et aux environs peuvent potentiellement être liées aux trois carrières des environs : Autun, Auxy et Etang-sur-Arroux, respectivement les carrières n° 19, 20 et 21 de notre inventaire. Il a en tout cas été démontré que le granite d'Etang avait été mis en œuvre dans le bâti antique autunois[1]. En revanche, pour la région de Saulieu, aucune carrière n'est connue à l'heure actuelle – on se réfèrera à nouveau à la **carte 8**. On ne peut pas pour autant en conclure que le granite des stèles de Saulieu était acheminé depuis les carrières précitées. Il est beaucoup plus vraisemblable, si l'on considère l'abondance d'affleurements granitiques du secteur, que les carrières qui les ont exploités n'ont pas encore été reconnues.

En matière de conclusion à ce chapitre, on reconnaîtra un phénomène certain : exception faite du marbre, c'est la proximité du matériau brut qui conditionne son utilisation en sculpture. Les emplois du grès et du granite à Autun et de cette dernière roche à Saulieu en sont la preuve. Au demeurant, ces roches plus dures, si elles présentent un certain nombre de contraintes en termes d'outils et de techniques de taille, n'ont pas empêché la réalisation de pièces très abouties, comme la petite tête 21.271 ou la belle stèle 71.330, et ce malgré ses lacunes. Le caractère contraignant de ces roches pouvait donc tout à fait être atténué par le travail du sculpteur.

7.3. Extraire, importer et travailler la pierre : aspects économiques

Après avoir examiné la question de la répartition des carrières et caractérisé les pierres employées dans le corpus éduen, il est possible pour la fin de ce chapitre d'opérer une tentative de réunion de ces deux aspects. La confrontation entre les données collectées sur les carrières et les observations concernant les matériaux mis en œuvre dans la sculpture éduenne permettent de soulever quelques points concernant l'économie de la pierre chez les Éduens.

1 - Blanc *et alii*, 1985, p. 4.

Revenons à la **carte 8** présentée précédemment, mais pour laquelle nous n'avions pas abordé la question du transport des matériaux. Précisons en préambule que la carte n'intègre pas les approvisionnements strictement locaux – comme la carrière n° 1, située à Alésia, qui a probablement fourni les matériaux nécessaires à la construction du temple et du théâtre. Nous n'avons pas non plus inclus le cas particulier de Pouillenay, carrière n° 14, dont la pierre se retrouverait jusqu'à Genainville et Périgueux, ce qui sort du cadre géographique de notre étude[1]. Enfin, ces transports de matériaux ne concernent que l'usage de la pierre en statuaire, et non pour le bâti, pour les meules ou pour les sarcophages.

Ceci étant dit, on doit constater que le point de convergence est clairement Autun. Dans ce cas particulier, on doit beaucoup au Programme Collectif de Recherche dirigé par V. Brunet-Gaston, entre 2001 et 2006[2]. Le travail jusqu'ici inédit pour l'ancienne capitale éduenne d'analyses par lames minces des matériaux employés dans la construction, mais aussi en partie en statuaire, a permis de démontrer qu'Autun requérait les matériaux de nombreuses carrières[3]. L'approvisionnement, comme nous l'avons suggéré précédemment, est en premier lieu assuré par les carrières les plus proches : Étang-sur-Arroux pour le granite[4] – n° 21 – et Saint-Firmin pour le grès[5] – n° 28. On ajoutera que la carrière d'Auxy – n° 20 – a probablement fourni à la capitale le granite des pavés du *cardo maximus*[6]; il n'est donc pas impossible que le granite d'Auxy ait également été utilisé pour la réalisation de stèles.

Plus éloignées, les carrières de calcaire de Fontaines et de marbre de Villapourçon – n° 22 et 17 – ont aussi fourni des matériaux utilisés à Autun[7]. Le calcaire de Fontaines se retrouve notamment pour trois stèles de la nécropole de Pont-l'Évêque, 71.51, 71.53 et 71.120. Le marbre de Villapourçon a pu servir pour de petits éléments sculptés autunois, comme hypothétiquement et à titre d'exemple 71.168, 71.198, 71.230 et 71.264[8]. Les distances qui séparent les carrières d'Autun demeurent cependant raisonnables, avec 24 km à vol d'oiseau pour Villapourçon et 37 km pour Fontaines, où dans ce dernier cas la voie Autun-Chalon a certainement facilité l'acheminement des blocs. Beaucoup plus éloignée est la carrière de Pouillenay, distante en ligne droite de plus de 60 km ; cette carrière passe pour avoir fourni la ville en calcaires à entroques que l'on retrouve dans des stèles funéraires et

1 - Blanc *et alii*, 2004, p. 33.
2 - Brunet-Gaston, 2006.
3 - Blanc *et alii*, *ibid*.
4 - *Idem*, 1985, p. 4 ; Brunet-Gaston, *ibid.*, p. 155 et 207.
5 - Blanc *et alii*, 1985, p. 17-19.
6 - A. Rebourg, dans la CAG 71/1, p. 203.
7 - Olivier, 1983, p. 85 ; Brunet-Gaston, *ibid.*, p. 75 et p. 128-129.
8 - Seule une analyse pétrographique permettrait de s'assurer de ce que nous avançons ici avec prudence.

dans du petit mobilier[1]. Plus hypothétique, mais sur une distance encore plus importante, la carrière du Bois d'Arcault, près de Tonnerre, a pu aussi approvisionner la capitale. Cela n'est cependant pas assuré, d'une part en raison du caractère assez générique de la pierre de Tonnerre, qui fait que le point d'extraction est difficile à identifier précisément, et d'autre part parce que seule la stèle 71.108 pourrait, selon nous et avec précaution, avoir été réalisée dans ce calcaire. Toujours est-il qu'un acheminement de matériaux de Tonnerre à Autun représenterait un changement d'échelle, en premier lieu du point de vue de la distance – plus de 100 km à vol d'oiseau –, mais aussi par le fait que le Tonnerrois est situé sur le territoire de la cité lingonne.

Si l'on change encore d'échelle, on constate qu'Autun n'a pas uniquement profité des carrières locales de marbre : en effet, elle a très probablement bénéficié de l'importation de marbres italiens[2]. Avec les bustes de Saincaize, réalisés en marbre de Paros[3], il s'agit des seuls cas de transports de marbres d'origines aussi lointaines. Une analyse approfondie du corpus des marbres éduens participerait grandement à préciser les choses concernant ce matériau de grande valeur esthétique et économique. Enfin, certains objets découverts à Autun ont été taillés dans un calcaire très fin et très blanc pouvant s'apparenter à l'Oolithe blanche[4]. Celle-ci abonde dans les Hautes-Côtes, particulièrement à l'ouest de Nuits, mais comme nous l'avons vu, elle peut être extraite ponctuellement dans une bonne partie de l'actuelle Bourgogne. Reste qu'il a malgré tout fallu acheminer ce matériau, qu'on ne trouve pas à moins de 40 km d'*Augustodunum*.

Reprenons le cas des carrières de marbre des environs du Beuvray. La rareté des affleurements de ce matériau chez les Éduens a certainement contribué à son transport, à Autun comme nous venons de la voir, mais aussi plus loin, au sanctuaire du Montmarte, près d'Avallon. C'est ainsi que la pierre utilisée pour le casque d'une tête sans visage serait celle de la carrière de Champrobert, à Larochemillay – n° 16[5]. Plus hypothétiquement, c'est aussi le marbre de Villapourçon – n° 17 – qui a pu être employé pour une partie des statues de marbre du même sanctuaire[6]. Pour ces deux carrières, l'acheminement a logiquement dû se faire en suivant la voie Autun-Avallon, mais les distances restent importantes : environ 70 km à vol

1 - Brunet-Gaston, 2006, p. 119. Il n'est cependant pas précisé quels objets ont été taillés dans ce calcaire. Il pourrait s'agir, entre autres, de l'autel 71.282 ou de la stèle 71.287.

2 - C'est du moins dans un marbre non régional qu'ont été taillés 71.172, 71.177, 71.199, 71.252 et 71.373.

3 - Deyts et Meissonnier, 2010. Le doute est permis quant au transport de blocs sur une si longue distance et pour seulement deux bustes. Soit il s'agit là d'une partie d'un lot, soit les bustes ont été importés.

4 - 71.180, 71.192, 71.205 et 71.226.

5 - Nous reprenons pour désigner l'objet en question l'expression dans Brunet-Gaston, 2006, p. 75. Il doit s'agir, selon toute vraisemblance, de la tête 89.112.

6 - Poulain, 1987, p. 315.

d'oiseau et un peu plus de 100 km en suivant les axes routiers. À statues exceptionnelles, matériau exceptionnel, bien qu'on ait préféré un marbre local à un marbre importé. Quoi qu'il en soit, ce choix souligne le fait que les œuvres du Montmarte constituent bien des cas uniques au sein du corpus éduen.

Par la suite n'ont été mis en lumière que des transports hypothétiques ou sur de faibles distances. La carrière d'Étais-la-Sauvin – n° 34 – passe ainsi pour avoir fourni le calcaire dit « de Chevigny » à partir duquel a été réalisé l'Apollon colossal d'Entrains, 58.67, et peut-être aussi les reliefs mithriaques découverts dans la même ville[1]. De plus, au moins une stèle d'Entrains a été réalisée en calcaire de type Tonnerre : 58.52. Le même calcaire se retrouve à Escolives Sainte-Camille et à Auxerre[2]. Mais, nous l'avons dit, le calcaire de type Tonnerre n'est pas uniquement extrait dans la carrière éponyme et inventoriée ici sous le n° 39. Autre hypothèse : un approvisionnement d'Auxerre en calcaire de Courson-les-Carrières – n° 32 –, mais il s'agit là d'une tradition orale locale qui n'a pas encore été vérifiée.

En territoire lingon, la carrière d'Is-sur-Tille – n° 10 – a pu envoyer une partie de ses matériaux à Alésia, et au moins dans les agglomérations avoisinantes – Diénay, Selongey et Til-Châtel[3]. Toutefois, l'appellation « pierre d'Is-sur-Tille » désigne en réalité des calcaires aux faciès similaires, mais ne provenant pas tous de cette carrière. Ces termes de commodité, souvent employés par É. Espérandieu dans le *Recueil*, n'ont pas valeur de provenance du matériau. Enfin, S. Deyts a identifié pour 30 stèles des Bolards l'utilisation d'une pierre de type « pierre d'Asnières »[4]. L'étude récente de C. Montel ne permet pas d'affirmer que le calcaire utilisé pour ces stèles a bien été extrait dans la carrière d'Asnières-les-Dijon – n° 3[5]. De plus, et pour les raisons présentées à propos de la « pierre d'Is-sur-Tille », le lien entre ce calcaire et la carrière d'Asnières est plus que difficile à opérer.

L'approvisionnement en pierres propres à la sculpture semble partout ailleurs, et en l'absence d'analyses plus approfondies, se faire dans la localité ou à proximité du lieu de découverte des objets sculptés. Le calcaire à entroques est ainsi employé pour une bonne

1 - L'hypothèse de l'emploi de la pierre de Chevigny pour l'Apollon a été formulée par É. Espérandieu (mais très certainement d'après un auteur antérieur). Elle n'a pas été démentie par J.-B. Devauges : Devauges, 1988, n° 73, p. 80. C'est ce même auteur, p. 260, qui rajoute à la liste les reliefs mithriaques d'Entrains, dont 58.19, 58.96, 58.100, 58.102, 58.158 et 58.161.

2 - Pour Escolives : 89.54 ; pour Auxerre : 89.3 à 6, 89.8 à 10, 89.12, 89.15 à 17, 89.21, 89.24, 89.26, 89.27, 89.31, 89.33. Ces déterminations figurent pour une bonne part dans le *Corpus lapidum burgundiae* où elles sont du fait de M. Revenu.

3 - Fournier, 1909-1910, p. 692-694 ; Varène, 1972, p. 101.

4 - Deyts, 1982.

5 - Montel, 2007.

partie de la statuaire d'Alésia ; il a pu être extrait directement sur le plateau – comme, entre autres, dans la carrière n° 2. Autre calcaire, c'est un total de 42 objets en provenance de Meuilley et de Nuits-Saint-Georges qui ont été taillés dans une Oolithe blanche du Bathonien,. L'origine locale du matériau est très probable, en raison d'affleurements encore exploités jusqu'à une période récente et que l'on peut trouver dans les plateaux bordant le cours du Meuzin[1]. Au-delà du cas déjà évoqué de la carrière d'Etais-la-Sauvin, distante seulement de 7 km d'Entrains, une autre carrière située à Entrains même a pu être exploitée, sinon pour la sculpture, du moins pour le bâti : celle des « Fouilletières »[2]. De plus, les environs d'Entrains abondent en carrières : J.-B. Devauges en a dénombré 48 dans un rayon de 6 km autour de la ville, sans pour autant qu'il soit possible de dater leur exploitation[3].

Il ressort de toutes ces observations plusieurs choses : la première est que les carrières de marbre, roche rare chez les Éduens, sont exploitées afin d'être expédiées vers la capitale, et peut-être aussi plus loin dans le territoire. Le cas des marbres du Montmarte l'atteste, bien qu'il ne s'agisse que du seul exemple – nous avons souligné au chapitre 7.2.2 la rareté des statues en marbre en dehors d'Autun.

Autre observation, la capitale de la *civitas* est un point focal où plusieurs matériaux sont expédiés : grès et granites locaux, calcaires plus éloignés, allant jusqu'à des carrières mandubiennes, et peut-être aussi lingonnes. La ville d'Auxerre pourrait avoir nécessité, à une échelle moindre, des transports de matériaux. Pour tout le reste du territoire, et hormis les importations anecdotiques de marbres italien et grec, la règle demeure l'approvisionnement à la carrière la plus proche. Du point de vue économique, cela implique vraisemblablement une recherche du plus faible coût, que ce soit pour les calcaires des Hautes-Côtes ou des environs d'Entrains, ou pour les grès et les granites de l'Autunois et du Morvan. Plus coûteux devaient être les matériaux acheminés sur des distances plus ou moins importantes, entre 30 et 100 km pour les carrières les plus lointaines. Des relations commerciales avec les voisins lingons, par l'intermédiaire de corporations, ont toutefois dû faciliter les échanges. Il demeure aussi la possibilité que les sculpteurs aient travaillé de façon très ponctuelle à partir de blocs excédentaires et pourquoi pas aussi dans le cadre d'une commande[4].

1 - Pommeret, 2001, p. 12-13.
2 - Le calcaire qui y est extrait est comparable à celui d'Etais-Chevigny. La carrière n'a pas été inventoriée en raison du manque de documentation à son sujet. Devauges, 1988, p. 260.
3 - Devauges, 1988, p. 287.
4 - À l'exemple de la stèle 21.61, découverte à Alise-Sainte-Reine, qui a été taillée dans un calcaire crayeux qui

8. Les étapes de réalisation

Une fois traitée la question du matériau, il convient maintenant d'aborder les étapes de réalisation de l'objet sculpté à l'époque gallo-romaine, et plus particulièrement en territoire éduen. Pour cela, nous nous baserons sur deux sources : d'une part, des règles générales de taille qui s'appliquent encore pour bon nombre de sculpteurs actuels ; d'autre part, de nombreux objets inachevés issus du corpus éduen. Les traces d'outils permettront également de déterminer concrètement quel outil était utilisé selon le stade d'achèvement de l'objet. Les **planches 46** et **47** les illustrent, tandis que la **planche 48** présente des dessins de certains des outils traditionnels du tailleur de pierre et du sculpteur[1]. Mais l'examen des traces en terme statistique est rendu impossible par le fait qu'à chaque étape disparaissent entièrement ou partiellement les traces antérieures. Il faut donc renoncer à vouloir déterminer quels outils étaient les plus utilisés. C'est toutefois la confrontation de ces sources qui va nous permettre de comprendre la manière dont travaillaient les artisans éduens. Il est néanmoins important de garder à l'esprit qu'il n'existait pas une seule manière de travailler, car l'artisan avait ses propres habitudes ou devait parfois adapter son travail au matériau dont il disposait.

8.1. Extraction et préparation du bloc

Dans la carrière, la première tâche consiste à séparer le bloc du banc rocheux. Cette étape préliminaire pouvait prendre plusieurs manifestations, selon le type d'exploitation et les habitudes des carriers. Trois moyens peuvent employés ensemble ou séparément : faire levier en exploitant des failles préexistantes ; fracturer, notamment par percussion et/ou installation de coins ; pratiquer des saignées. Le premier moyen est le plus simple, et généralement le plus employé en début d'exploitation d'un affleurement rocheux. Il est cependant difficile à documenter pour les périodes anciennes, car les outils utilisés, très sommaires, ne laissent que peu de traces. De plus, cette technique peut être mise en œuvre de façon ponctuelle, c'est-à-dire hors du cadre strict de la carrière, qui représente à la fois une exploitation plus importante dans l'espace, mais aussi dans les moyens employés.

n'a pas pu être trouvé aux environs de la ville. La rareté de ce matériau dans le répertoire sculpté alisien, du moins en l'état actuel de nos connaissances, pourrait indiquer que l'artisan à travaillé à partir d'un bloc ou d'un moellon provenant d'assez loin – au moins du Sénonnais –, et arrivé à Alésia au gré du déplacement des marchands.

1 - Tirés de Bessac, 1986a.

Dans les carrières à ciel ouvert, et dans le cas d'une exploitation en bancs – ce qui permet d'avoir toujours au moins deux faces du bloc dégagées –, une méthode assez simple consiste à l'aide d'un pic, d'une broche ou d'une scie en la réalisation de deux saignées verticales, puis d'une autre dans la profondeur ; le bloc n'est alors encore solidaire du banc rocheux que sur une face. On creusait alors à l'emplacement de la dernière arête les logements dans lesquels étaient insérés des coins en fer ou en bois. S'ils étaient en bois, ils pouvaient être imbibés d'eau ; une fois insérés, la dilatation du bois au cours de la nuit pouvait seule permettre le détachement de la dernière face. S'ils étaient en fer, ils pouvaient être martelés jusqu'à fracturation de la roche, ou pouvaient également selon leur taille permettre d'opérer une action de levier. Cette méthode a le mérite de laisser des traces évidentes sur le front de taille, du moins en cas d'interruption du travail sur un bloc ou dans un secteur de la carrière : logements de coins précreusés ; lignes de ruptures encore visibles[1] ; traces de pic ou de broche consécutives au creusement d'une saignée.

Une fois le bloc détaché, l'étape suivante est le dressage. Dans un premier temps, le tailleur de pierre va aplanir une première face qui servira de référence pour les autres. Il trace ensuite les arêtes, puis commence à tailler en exécutant soit des ciselures, dans le cas d'une ligne droite, soit des plumées, s'il a l'intention de réaliser des courbes. Ces stades sont nécessaires à la réalisation d'un bloc destiné au bâti ou à la sculpture architecturale. En revanche, le sculpteur pouvait travailler à partir d'un bloc ou d'un moellon brut de carrière. Dans un cas comme dans l'autre, si le bloc est destiné à être sculpté, il faut alors entreprendre le dégrossissage[2].

Cette opération consiste en un premier enlèvement par touches de la matière excédentaire. Les formes sont alors suggérées, ou dégrossies, d'une manière très géométrique. Toutes ces étapes doivent être bien distinguées de la taille d'approche, qui consiste en un dégrossissage plus détaillé et surtout en l'intervention potentielle de deux compétences différentes. En effet, le dégrossissage peut être fait directement dans la carrière, par un carrier ou un tailleur de pierre. La complexité du travail allant croissante, c'est un artisan plus qualifié

1 - Il s'agit d'un léger ressaut horizontal d'un bloc par rapport à l'autre, qui correspond à la ligne prévue de séparation du bloc du banc rocheux. L'examen des lignes de rupture est important, car il peut permettre de mesurer sur une face la taille prévue du bloc.

2 - Cette étape est souvent confondue avec l'épannelage, qui correspond plus à l'action de profiler le bloc tout en laissant encore une bonne quantité de matière excédentaire. Elle est caractéristique de la taille architecturale et de la réalisation des moulures. Habituellement, le sculpteur durant l'épannelage va tailler le bloc en marches d'escalier. Ce n'est qu'au cours de la taille que les arêtes seront adoucies et que les faces seront creusées.

qui a normalement la charge de la taille d'approche. Cette distinction demeure assez théorique, car les tailleurs de pierre plus expérimentés pouvaient démarrer la taille après avoir dégrossi le bloc. De plus, en constatant le caractère fruste de nombreuses stèles éduennes, on peut légitimement penser à l'intervention d'un unique artisan, du bloc brut de carrière à l'objet fini. Enfin, notons que cinq outils peuvent être combinés ou utilisés individuellement au cours de toutes ces opérations : le pic, le marteau taillant, la broche, le ciseau et la scie. Nous avions parlé au chapitre 2.5.2 de la chasse. Il s'agit d'un outil de fracturation intervenant en amont de la taille, ce qui signifie que ses traces, lorsqu'elles sont conservées, sont pratiquement impossibles à reconnaître.

On peut donner quelques exemples issus du corpus éduen, tout d'abord du dégrossissage. La stèle 71.353 n'a pas été entièrement dégrossie : une large zone de matière, saillant sur la gauche de la stèle par rapport à l'arête de la niche, a été laissée telle quelle. Plutôt que de l'éliminer, le sculpteur a préféré l'aplanir. Il n'est pas impossible qu'il ait craint de mal fracturer la roche, mettant ainsi en péril une partie supérieure déjà suffisamment achevée à son goût. Il a également pu préférer laisser une base très large afin de s'assurer du maintien de la stèle dans le sol.

À propos du dressage du bloc, les éléments sculptés d'Entrains et de ses environs présentent de nombreux cas d'utilisation de la scie[1]. Il s'agit d'une habitude très locale, car partout ailleurs chez les Éduens on ne trouve que très rarement de traces de cet outil pour les objets sculptés[2]. Elle correspond aussi à la nature même du calcaire local, fin et particulièrement tendre, qui permet une utilisation efficace de la scie.

Concernant le pic, outil dont on retrouve les traces de l'extraction au dégrossissage, ses occurrences sont mieux réparties sur le territoire de cité. Ses traces sont punctiformes, larges et longues de plusieurs centimètres, ce qui fait qu'elles peuvent être facilement confondues avec celles de la broche. Seul et dans certains cas – surtout lorsque la nature de la pierre le permet – un examen attentif du point d'impact permet de faire la différente entre la percussion lancée, le pic, et la percussion posée, la broche. Le doute est permis pour quelques stèles d'Autun, notamment les numéros 71.21, 71.28, 71.34 et 71.49. Quand la pierre employée est trop grossière, on peut même hésiter entre pic et marteau taillant : c'est le cas pour le revers de la stèle 21.628. La stèle 71.627 présente de longues

1 - 58.59, 58.96, 58.105, 58.116, 58.160. On pourrait ajouter le buste F.4, mais il s'agit d'un faux pour lequel le sculpteur a employé une petite scie à main.

2 - Nous remercions ici J. Meissonnier d'avoir attiré notre attention sur ce point.

traces de pic au sommet, ce qui signifie que la forme de la stèle pouvait être donnée dans ses grandes lignes dès le dégrossissage.

8.2. La taille d'approche

La taille d'approche consiste en premier lieu au dégagement des formes. Pour les stèles, la forme générale a normalement été donnée à l'étape précédente par le dégrossissage. Cependant, et en se basant sur le corpus éduen, c'est au cours de ce stade de taille que le sommet de la niche peut être dégagé. La stèle 71.141 pourrait en constituer une illustration, car le sommet de la niche a été traité en triangle, mais il n'a pas été dégagé sur toute sa profondeur. Il est plausible que le sculpteur était supposé s'en tenir là. Néanmoins, l'essentiel des stèles éduennes à sommet triangulaire est entièrement taillé sur cette partie. De plus, les cas de niches à la partie supérieure en faible relief comme sur celle-ci sont très rares. Pour la stèle 21.454, on se situe en plein dégrossissage. Celui-ci a été fait de façon homogène, car il concerne tout le fragment, à savoir le sommet, le fond, la tête et le buste. Pour ce faire, un large ciseau droit a été utilisé.

C'est à cette étape que sont habituellement creusées les niches, en débutant la plupart du temps par le sommet. Les contours de la figure humaine sont travaillés simultanément : masses du corps, de la tête et des cheveux. L'exemple de la stèle 21.126 l'illustre bien : le sommet de la niche a été creusé à la broche, de même que les contours de la tête. Les cheveux forment une masse indistincte, mais le sculpteur a commencé à tailler grossièrement les traits du visage, probablement avec un ciseau droit : arcades sourcilières, nez, bouche et menton. La stèle 71.82 présente un stade du travail équivalent, à l'exception du fait que la figure humaine est terminée. En revanche, la niche, creusée à la broche ou à la pointe, a été laissée dans un état de taille d'approche : les bords ne sont ni rectilignes ni découpés en ligne droite par rapport au fond ; celui-ci n'est que grossièrement aplani. Les sculpteurs semblent bien, dans certains cas, aller au plus vite. Pour les niches, cela se traduit par un dégagement complet du sommet, mais inachevé ou laissé plat pour le reste. La stèle 21.622 montre nettement cette manière de faire.

La taille d'approche n'a pas pour objectif la précision des traits du visage ou des attributs. Pour ces derniers, l'exemple de la stèle 71.390 démontre à nouveau que c'est la

forme globale qui est recherchée. En effet, les attributs des divinités assises n'ont pas encore été séparés, et forment un filet de matière continu, évidé pour le probable lange de la déesse de droite. Le sculpteur s'est ici arrêté au cours d'un travail assez homogène, à l'exception des vêtements qui semblent mieux précisés que les traits du visage ou les coiffures – dépression sous la poitrine indiquant le cordon enserrant la tunique ; léger décrochement pour la manche, sur le bras droit de la déesse de gauche ; pan de manteau rectiligne discernable entre les jambes.

Pour les rondes-bosses, deux exemples montrent chacun un état au début et à la fin de la taille d'approche. La statuette 71.601 a été grossièrement taillée dans sa moitié supérieure. Le sculpteur s'est attardé sur la différence de saillie entre les bandeaux formant les cheveux, le haut du crâne et le reste du visage. Il est même allé assez loin dans les plissés tombant de l'épaule gauche, du moins si l'on compare avec la moitié inférieure de la statuette, qui n'est encore qu'un moellon dressé. Le groupe 58.40 est en revanche au bout de ce stade de taille. Toutes les formes ont été dégagées ; la patte avant-droite du cheval est même un peu plus avancée que le reste. On devine sans problème le corps de l'animal, le buste de la cavalière – si toutefois on identifie bien Epona –, son bras droit et peut-être son manteau flottant dans son dos. Les marques de ciseau droit sont évidentes. Elles permettent d'attester que cet outil pouvait largement être mis en œuvre dans la taille d'approche.

Au niveau des outils employés, la gamme reste large, mais privilégie les instruments plus petits qu'à l'étape précédente : ciseaux de différentes tailles et natures – droit, à bout rond ou en bec d'âne pour les creusements peu profonds –, broche et pointe. Une nouvelle fois, et en fonction des besoins, l'artisan pouvait choisir un ou plusieurs outils[1].

La gradine pouvait éventuellement intervenir, en fonction de sa nature. À dents droites, elle peut encore tailler efficacement la pierre. On peut ainsi observer ses traces au sommet de nombreuses niches des stèles funéraires éduennes[2]. Le rôle de la gradine à dents pointues peut être différent, car il consiste surtout à aplanir des surfaces, ce qui est une des dernières étapes de la taille de finition. C'est du moins l'enseignement qu'il faut tirer de l'examen des traces d'outils sur les éléments sculptés éduens.

On pourrait hypothétiquement ajouter le trépan à la liste précédente. En effet, et contrairement à une idée reçue, le trépan ne sert pas uniquement à la réalisation des détails

1 - Voir en particulier 89.46, où l'artisan a utilisé une pointe, un ciseau droit, une gradine à dents droites et pour le lissage un grattoir.
2 - À l'exemple de 21.543, 58.61, 71.114 et 71.122.

– pupilles, narines, commissures des lèvres, enroulements des mèches, *etc*. Posé à angle droit, le trépan peut forer plusieurs trous en ligne droite, ce qui permet ensuite au sculpteur de relier les points en enlevant grâce à un autre outil la matière excédentaire, créant ainsi des canaux. Cette technique se retrouve beaucoup dans la sculpture architecturale. Avec la pose du foret selon un angle inférieur à 90°, il s'agit des deux applications du trépan pour le creusement de canaux ou de saignées[1]. En revanche, les inachevés du corpus éduen ne présentent pas de traces significatives de la première technique.

8.3. La taille de finition

À ce stade, en partant des formes globales dégagées au cours de la taille d'approche, le sculpteur a pour premier travail la définition des traits du visage. La tête 71.403 est en cours de taille de finition : la ligne de la mâchoire n'est qu'esquissée et la courbe du menton est encore trop douce par rapport à un cou où l'on voit encore beaucoup de matière excédentaire. On ajoutera que les pommettes ne sont pas réellement distinguées des joues.

C'est aussi à cette étape que l'artisan précise – cisèle pour être plus précis, car le ciseau est l'instrument le plus courant à ce stade – les détails : traits du visage – découpe des paupières et des lèvres, creusement des narines –, mèches et boucles des cheveux et le cas échéant de la barbe. La tête 71.260 montre probablement un arrêt du travail à ce moment. Les mèches des côtés du crâne sont terminées. Elles ont été réalisées à partir de losanges, de triangles ou de S épais, puis recreusées les unes par rapport aux autres afin d'êtres bien séparées. Elles ont ensuite été légèrement divisées en deux par un canal courbe et peu profond exécuté vraisemblablement au ciseau – au moins pour les mèches de tempes. En revanche, on voit que sur le sommet de la tête les mèches en sont encore à l'étape antérieure : très géométriques, elles sont simplement taillées en triangles et disposées de façon rayonnante par rapport au vertex.

C'est aussi au cours de la taille de finition que sont définitivement éliminées les dernières zones de matière excédentaire. Cependant, lorsque l'essentiel du registre figuré est achevé, cette étape est parfois ignorée par les sculpteurs. Les exemples dans le corpus éduen sont nombreux, à commencer par la stèle 71.221 : on voit nettement que la zone des pieds est

1 - Certains ont cru à l'utilisation dans ce but d'un « foret courant », ce qui est un outil inventé, comme l'a bien démontré P. Jockey, 1998, p. 163-165.

franchement imprécise, ce qui n'a probablement pas empêché la stèle d'être employée, car les bustes – et vraisemblablement aussi les têtes, aujourd'hui disparues – sont bien achevés. Dans ce cas, le sculpteur a travaillé de haut en bas.

La stèle 71.389, qui comporte de même un cordon de matière dans l'angle inférieur droit, n'a pas dû être travaillée d'une façon différente. Les sculpteurs de 71.292 et de 71.364 ont également procédé du haut vers le bas ; on peut particulièrement apprécier avec la seconde stèle la différence d'outils utilisés, entre la broche de la taille d'approche pour la partie inférieure, et le ciseau droit de la taille de finition pour la moitié supérieure de la stèle. C'est probablement aussi le sens de travail de l'artisan ayant réalisé la stèle 71.79 : on voit que la profondeur de la stèle va en décroissant vers le bas ; le coude droit est d'ailleurs à peine dégagé. On pourrait ajouter que le nez n'est que sommairement découpé, mais il peut aussi s'agir là des habitudes de l'artisan. On doit plutôt comprendre que l'attention a été portée avant tout sur les éléments signifiants : lettres de l'inscription, têtes, mains et attributs.

Pour la statuette 58.35, le bras droit n'est pas distinct du voile, alors que les plissés du reste du vêtement sont rendus soit par reliefs, soit par incisions. Il s'agit donc bien d'une taille de finition inachevée : quelques coups de ciseau sont encore nécessaires sur le bras.

À quel stade de taille intervient la gravure de l'inscription? Selon toute probabilité au cours de la taille de finition. Nous venons d'en voir un exemple avec la stèle 71.79. La stèle 58.58 renforce cette idée. Dans ce cas, c'est l'inscription qui est interrompue, alors que le buste est parfaitement achevé. On aimerait voir ici la marque de l'intervention d'un artisan distinct du sculpteur, le lapicide, mais ce serait trop dire. La stèle 71.512 est aussi intéressante, car on voit bien que le bas a été taillé au ciseau, puis lissé et poli à l'abrasif avant d'être inscrit. Dans ce cas, s'il s'agit de deux artisans différents, non seulement le travail du sculpteur précède celui du lapicide, mais encore le premier a préparé l'espace nécessaire au travail du second, ce qui sous-entend un travail concerté des deux artisans.

Comme pour la taille d'approche, le sculpteur emploie les différents ciseaux à sa disposition, ainsi que la pointe et au besoin la broche. La gradine, en particulier, est un outil essentiel à ce stade, car à dents pointues ou à dents droites, elle peut être en fonction de son angle de pose utilisée pour aplanir et lisser les surfaces. Ses applications sont très nombreuses : plus de 200 occurrences dans le corpus éduen. La gradine à dents droites est toutefois moins fréquente que la gradine à dents pointues – 64 exemples seulement.

Cependant, nous l'avons dit, cet outil pouvait aussi être employé dans la taille d'approche, ce qui signifie que ses traces pouvaient être effacées par l'action des outils ultérieurs. Les traces de gradine à dents pointues se retrouvent souvent sur des parties importantes du répertoire figuré, habituellement sur les visages, les vêtements et les membres. Son action pouvait suffire et ne pas nécessiter un lissage total à la râpe ou à l'abrasif. C'est du moins ce que l'on doit comprendre du grand nombre d'objets comportant encore ses traces. On doit par ailleurs relever une confusion facile entre celles-ci et celles du grattoir, qui s'apparentent dans les deux cas à des griffures rectilignes et parallèles. Ce n'est qu'en déduisant le nombre de dents – communément quatre ou cinq pour la gradine, plus pour le grattoir –, en observant la profondeur de ces griffures – celles causées par la gradine sont plus profondes – et éventuellement en identifiant le point d'impact que l'on peut faire la part des choses entre les deux outils.

Enfin, et nous l'avons dit plus haut, le trépan peut être essentiel à la taille de finition. Ses traces se retrouvent sur 94 objets, essentiellement pour les cheveux, les yeux – pupilles et caroncules lacrymales –, les narines, les commissures des lèvres et le sillon les séparant, les boucles de la barbe et les détails du vêtement ou des attributs.

Nous avons autant que possible tâché de donner une description cohérente et homogène de la manière de travailler des sculpteurs éduens, mais on constate que tous les sculpteurs ne suivaient pas scrupuleusement cette progression. En effet, on observe des cas de tailles décalées, c'est-à-dire qu'un élément est à la fin de la taille de finition, tandis qu'un autre n'en est qu'au début.

Par exemple, la stèle 21.386 présente un visage au bout de la taille d'approche, car aucun de ses traits n'a été sorti, alors que le reste du corps est terminé – à l'exception peut-être des pieds, seulement piquetés. Plus éloquente encore, la stèle 71.603 montre que chaque divinité en est à un stade différent du travail. Il s'agit presque d'une représentation chronologique du travail du sculpteur, avec le plus ancien à droite et le plus récent à gauche – contrairement au sens de travail du haut vers le bas, vu précédemment et à plusieurs reprises à Autun. La déesse de droite a été dégagée de manière grossière, ce qui indique qu'elle en est à la fin de la taille d'approche. La déesse du centre est en cours de taille de finition : le col de la tunique est là, les plissés entre les jambes aussi, bien que seulement gravés. La déesse de gauche, en revanche, est achevée.

8.4. Après la taille

8.4.1. Lisser et polir

Au cours de la taille de finition, l'essentiel de l'aplanissement des surfaces a déjà pu être accompli grâce à la gradine. Mais cet outil ne faisait pas partie nécessairement de l'outillage de tous les sculpteurs, ou dans certains cas un autre instrument était nécessaire pour un travail plus précis. La stèle P.24 illustre bien l'apparence d'un calcaire fin taillé, mais pas encore lissé : les traces d'outils sont évidentes partout sur la surface figurée. Sur le corps et le vêtement, on voit très bien les marques laissées par la gradine à dents pointues. Dans l'angle inférieur gauche, une partie peu précise et travaillée au ciseau droit permet d'affirmer que l'objet n'est pas terminé. La surface devait être destinée à être polie, faisant ainsi disparaître les traces d'outils.

On dénombre trois outils utilisés à ce stade : le grattoir, la ripe et la râpe. Nous l'avons dit, les traces du premier sont parfois difficiles à distinguer de celles laissées par la gradine à dents pointues. Comme elle, c'est un instrument très courant : 165 éléments du corpus éduen en présentent les marques. En fonction des zones polies ultérieurement, elles ne sont pas forcément décelables sur l'ensemble de l'objet. Cependant, il ne fait pas beaucoup de doute que l'emploi du grattoir devait être généralisé à l'ensemble des parties visibles, non seulement du corps, des vêtements ou des attributs, mais aussi et pour les stèles sur les fonds et sur les faces latérales[1]. La ripe laisse des traces sensiblement équivalentes à celles du grattoir puisque leur forme même est très semblable. En revanche, les traces de râpe sont plus identifiables, car elles consistent en de fines rayures assez irrégulières. Comme on doit s'y attendre, l'usage de la râpe a pour effet de faire disparaître les traces de taille. On recense cependant 29 cas où la râpe n'a pas entièrement effacé les traces antérieures. Par exemple, on cherche souvent à faire disparaître les traces de grattoir[2], ou d'outils employés précédemment, comme le ciseau[3].

Enfin, le polissage devait être surtout réservé au marbre, mais pas uniquement, comme on le voit avec la stèle 89.10, réalisée toutefois dans un calcaire particulièrement fin et compact. Malheureusement, les témoignages physiques du polissage sont très ardus à détecter

1 - Voir par exemple 89.8, 89.21 ou 21.178.
2 - C'est le cas pour P.7, 21.195, 58.173, 58.356 ou 89.32.
3 - Voir entre autres le bloc 21.140 où la râpe a cherché à effacer les profondes traces de ciseau à bout rond. C'est peut-être aussi le cas pour la statuette 58.81, à moins qu'il ne s'agisse d'un abrasif plutôt que d'une râpe.

pour les autres roches que le marbre. Lors de cette dernière étape dans le travail du sculpteur, il s'agissait pour lui d'utiliser un abrasif, souvent un bloc de grès, et de le frotter sur la surface à polir avec de l'eau et éventuellement un sable fin. Mais l'abrasif pouvait aussi servir à lisser les surfaces lorsqu'il était utilisé sur des roches plus grossières que le marbre[1].

8.4.2. La peinture

Après la taille de finition et/ou le stade du polissage, l'objet sculpté est théoriquement prêt à être exposé. Mais d'autres interventions peuvent encore avoir lieu : l'application de stuc ou de couleur, ainsi que l'ajout d'éléments rapportés. À nouveau, nous allons détailler les différents cas de figure en nous appuyant sur nos observations du corpus éduen. Toutefois, les informations nous manquent pour savoir si, à chaque fois, le sculpteur pouvait se charger de ces étapes finales, ou s'il était nécessaire de faire appel à un autre artisan. Le forgeron ou le verrier pouvaient fournir au sculpteur les yeux dont il avait besoin, tout comme le peintre pouvait lui céder des pigments. Le sculpteur pouvait aussi avoir plusieurs compétences, comme savoir préparer des couleurs de base ou tailler correctement des petites gemmes ou des os, sans pour autant avoir besoin du peintre, du joaillier ou du tabletier. Notre besoin moderne d'avoir un terme pour chaque activité artisanale et chaque spécialité nous conduit parfois à cloisonner ces activités, en oubliant que les artisans pouvaient parfaitement être polyvalents. C'est probablement le cas pour les œuvres modestes, comme les petits bustes votifs ou les stèles assez simples. Les œuvres plus élaborées, et notamment les commandes, devaient plutôt requérir la collaboration de plusieurs artisans.

On ne peut pas dresser de généralité concernant cette division du travail : chaque chantier, chaque commande ou chaque taille pouvait être différent. Si la diversité du corpus éduen démontre bien un fait, c'est qu'il n'y avait pas qu'une manière de faire et que de nombreuses solutions et combinaisons pouvaient être trouvées afin d'aboutir au résultat souhaité.

En ouverture du propos sur la peinture, les enduits et les stucs, il convient de décrire un buste où ces éléments sont exceptionnellement bien conservés : le buste 21.808, découvert aux Sources de la Seine, figurant une femme souriant. L'artisan a tout d'abord

1 - Comme sur les stèles 71.33, 71.207 ou encore 71.512, où l'action de l'abrasif semble réservée à la zone prévue pour l'inscription.

recouvert d'un enduit blanc la région des yeux – arcades sourcilières, paupières –, probablement même tout le visage : des traces de cet enduit sont encore visibles sous le nez et sur le coup, apparentes grâce aux marques du pinceau qui a servi à l'étaler. Auparavant, il avait peut-être façonné les globes oculaires en stuc[1]. Entre les paupières, le globe a par la suite été cerné d'un trait rouge, avant de remplir l'intérieur de l'œil de peinture jaune. L'iris ressortait par un nouveau cercle rouge ou ocre ; la pupille devait être laissée claire, blanche ou jaune.

Ce petit buste, d'une facture pourtant assez simple, prend grâce à l'enduit et à la peinture une dimension qui nous échapperait entièrement si ces ajouts ne disposaient pas d'une qualité de conservation aussi rare. En premier lieu, cet exemple doit achever d'infirmer l'hypothèse de représentations d'aveugles, pour ce buste comme pour toute la série de bustes souriants des Sources de la Seine[2] : les yeux étaient laissés vides, car comme le démontre le buste 21.808, ils étaient remplis ultérieurement. D'autre part, nous comprenons grâce à ce cas exceptionnel que ce que nous voyons aujourd'hui du corpus éduen pouvait ne pas être vu de la même manière par les Gallo-Romains : même un matériau d'une aussi bonne qualité que le calcaire oolitique employé ici pouvait être recouvert d'enduit. L'effet de polissage de la surface, la patine ou encore les traces d'outil pouvaient donc très bien être entièrement dissimulés.

En comptant le buste des Sources la Seine, ce sont au total 45 objets du corpus éduen qui présentent encore des traces de peinture ou d'enduits. Nous n'allons pas tous les détailler ici : nous renvoyons plutôt au **tableau 7** qui en dresse la liste, tout en précisant la nature de l'ajout – enduit, peinture ou stuc – ainsi que la couleur employée. Il s'agit plutôt à présent de qualifier ce phénomène, à défaut de le quantifier. En effet, il faudrait pour cela aller au-delà de l'observation macroscopique, notamment afin de préciser les couleurs employées, tout en s'exerçant le regard à repérer ces éléments souvent très fragiles ou dissimulés dans des plis de vêtements ou des mèches de cheveux. Il s'agit donc là d'un travail spécialisé, que nous cherchons uniquement à défricher dans les lignes qui suivent.

La peinture rouge est la plus récurrente. Elle est suivie par ordre de fréquence par le blanc des enduits. Les autres couleurs, comme le jaune, le vert, le brun ou le noir sont très rares. Mais il s'agit là du reflet de nos observations, qui sont très partielles : le rouge est

1 - Il faudrait, pour s'en assurer, dégrader de manière irréparable l'œil gauche.

2 - Ou du moins pour l'ensemble de l'activité de l'atelier dont est issu ce buste, à savoir **Source 2-1**. Voir le chapitre 12.2.2.

toujours plus visible que les autres couleurs. Cette couleur est utilisée indistinctement pour les membres du corps, les visages, les cheveux, les vêtements et les fonds des stèles. Elle pouvait d'ailleurs, comme c'est le cas avec le phallus 58.116, recouvrir entièrement l'objet. On voudrait voir avec les stèles 21.410 et 58.109 l'emploi privilégié du blanc pour les parties visibles du corps des femmes. Mais le premier exemple montre que le blanc était utilisé partout ; peut-être d'ailleurs l'enduit était-il recouvert de pigments aujourd'hui disparus. De plus, la stèle 21.412 figure sans aucun doute une femme. L'épitaphe donne d'ailleurs le nom de la défunte : *Severea*. Dans ce cas, le visage porte des traces, certes très diffuses, mais néanmoins bien présentes de peinture rouge. Le blanc n'était donc pas toujours la couleur de la chair des femmes : les visages féminins pouvaient être rouges, comme les visages masculins pouvaient être blancs, du moins si l'on s'en tient à la restitution des couleurs proposée par V. Brinkmann pour la statue d'Auguste dite de Prima Porta[1].

Au-delà de l'emploi de couleurs spécifiques, on doit noter le fait que nous n'avons pas observé de traces de peinture sur les statues de marbre. En revanche, tous les objets présentés dans le **tableau 7** ont été réalisés en calcaire. Il est délicat d'en conclure pour autant que les œuvres en grès, granite ou marbre chez les Éduens n'étaient pas peintes : on doit plutôt imputer cette observation à l'état de conservation des pigments, qui n'est certainement pas le même en fonction du support. Mais peindre sur du granite ou du grès grossier devait être difficile, en raison de l'irrégularité du grain et de la surface. Le calcaire devait mieux se prêter à l'ajout de couleur, mais probablement pas exclusivement. De plus, si l'on observe ce groupe du point de vue des sujets représentés, on constate que 24 objets sont des représentations de divinités, 12 sont des stèles funéraires et quatre appartiennent au registre votif – le reste appartenant aux indéterminés ou à la catégorie AUT, avec une tête probablement importée, E.2. Du point de vue de la technique de réalisation, on relève une légère majorité, assez peu significative, de reliefs sur les rondes-bosses.

On peut donc conclure de ces rapides observations que la peinture est un phénomène qui concerne toutes les catégories du corpus éduen. Les divinités, les défunts et les ex-voto pouvaient indistinctement être peints. On notera aussi que le calcaire employé pour chaque objet est dans l'ensemble assez fin et homogène, ce qui signifie que la peinture ne venait pas nécessairement dissimuler un matériau de piètre qualité. Enfin, l'amplitude de la qualité d'exécution de ces pièces peintes est importante, de la belle tête d'Hygie du sanctuaire

1 - Brinkmann *et alii*, 2004.

d'Apollon-Moritasgus, 21.16, aux très frustes seins votifs du même site, 21.88. La peinture n'était donc pas réservée à un type d'objet en particulier, ou aux réalisations les plus abouties. Il faut donc concevoir l'ajout de peinture comme un phénomène potentiellement banal et peu coûteux.

8.4.3. Les éléments rapportés

Dans un autre registre, la sculpture pouvait être complétée par des éléments rapportés. On pense en premier lieu aux yeux, souvent réalisés en pâte de verre, en métal ou encore en os peint. Les têtes 58.34 et 58.173, aux iris profondément évidés, devaient avoir des yeux de ce type. Pour chacune, la largeur et la profondeur de l'évidement indiquent qu'il fallait maintenir fixés des yeux larges et lourds, peut-être en métal. Plus étroits, les creusements des yeux de la tête 58.122 marquent hypothétiquement l'emploi d'un matériau différent, probablement plus léger, comme de l'os ou des petites pierres colorées.

La tête 21.107 provenant d'Alise-Sainte-Reine indique sans doute une autre manière de rendre les yeux à partir de matériaux rapportés. Les globes oculaires sont vides et les paupières supérieures sont figurées, mais pas les inférieures ; la partie inférieure de l'œil accuse donc une dépression jusqu'aux pommettes. Des yeux ne pouvaient donc pas être fixés dans les cavités oculaires sans que l'on prenne le risque de les voir tomber, même collés d'une manière ou d'une autre à la pierre. Une solution simple aurait été de stuquer les globes oculaires et de les peindre. Le caractère assez poreux du calcaire employé aurait suffi à assurer l'adhésion du stuc, et les paupières supérieures, assez épaisses et saillantes, auraient projeté un léger ombrage sur les yeux, les animant légèrement.

De la même manière que l'on vêtait les statues de culte, leurs habits ou équipements sculptés pouvaient être complétés par des éléments en d'autres matériaux. La tête de Crain 89.42, qui figure vraisemblablement un Mars casqué, présente trois perforations intéressantes sur le casque. La première est située à l'emplacement du cimier, les deux autres à l'aplomb des paragnathides. On doit en déduire que le cimier était réalisé à part, puis fixé dans l'axe du casque ; peut-être était-il même fait à partir de véritables plumes. Concernant les trous au-dessus des paragnathides, on doit restituer de plus petits ornements latéraux, soit dressés – à la manière des casques samnites –, soit plus probablement rampants, à l'image du

casque d'apparat provenant de Theilenhofen et conservé au musée national de Nuremberg[1].

Plus difficiles à interpréter sont les trous de la tête 89.47, provenant également de Crain : au nombre de deux, ils sont légèrement désaxés ; l'un a été aménagé sur l'arrière du crâne, et l'autre sur l'avant. L'un et l'autre sont assez larges et profonds : 1,5 cm de diamètre pour 2 cm de profondeur. Un ornement léger, comme une couronne, n'aurait probablement pas nécessité deux trous de ce gabarit. L'élément devait être plus lourd, à moins qu'il ne s'agisse plus simplement du souvenir d'un dispositif de fixation de la statue elle-même.

La tête colossale de Nuits-Saint-Georges, 21.523, constitue assurément un autre cas de coiffe rapportée. Les trois trous de fixation sur la tête sont importants, car ils indiquent que la probable divinité avait un couvre-chef. Il pourrait s'agir d'un casque : dans ce cas de figure, le sculpteur réalise d'habitude seulement les mèches de la frange frontale, en laissant le reste du crâne assez lisse pour accueillir et fixer le casque entier. L'état de conservation du haut du crâne rend l'analyse difficile, mais l'arrière de la tête étant assez lisse, cette hypothèse est très séduisante[2]. On pourrait lui opposer le fait que la statue n'était peut-être pas destinée à être vue sous tous ses rapports, ce qui justifierait que l'arrière soit sommairement exécuté. Mais si l'on détaille l'arrière du crâne, on doit abandonner cette idée : la frange frontale, qui se poursuit sur les tempes et sur le haut de la nuque, forme un rebord permettant au casque rapporté d'être maintenu ; l'arrière de la tête est sphérique, assez lisse et légèrement piqueté afin de faciliter l'adhésion ; trois trous de fixation, sur l'arrière du crâne, devaient achever de maintenir le tout. Cette tête constitue pour nous un véritable cas d'école en territoire éduen d'un phénomène bien connu dans la grande statuaire romaine. On se convaincra de l'hypothèse du casque rapporté en observant une photographie du profil droit et du revers. Ici, la détermination de l'élément rapporté est essentielle, car elle permet aussi d'identifier le personnage : un colosse casqué, d'âge mur, à la barbe assez librement travaillée pour ne pas correspondre à un portrait, doit bien probablement être reconnu comme un Mars.

On aimerait avoir autant de clés de compréhension pour la tête 21.115, fortement mutilée, mais aussi érodée. Une petite mortaise a peut-être été aménagée au sommet du crâne ; elle aurait pu permettre la fixation d'un élément léger. Malheureusement, l'état de conservation de la tête ne permet pas d'en dire davantage.

Les attributs tenus dans les mains pouvaient aussi être rapportés. Un bon exemple est la statue 89.107, exhumée près de Treigny : la main droite est perforée, ce qui permettait de fixer un attribut aujourd'hui disparu – patère, fruit, bourse, *etc*. La statuette 71.196 pourrait

1 - Voir D'Amato et Sumner, 2009, p. 187.
2 - Deyts, 2001, p. 130.

constituer un autre cas : une perforation sur le genou droit a pu servir dans un sens similaire à celui de la statue de Treigny, à moins qu'il n'ait tout simplement s'agit de s'assurer de la fixation de la main droite et de son attribut.

Deux statues découvertes à Entrains, 58.114 et 58.81, présentent toutes deux un système de mortaise pour accueillir dans le premier cas un avant-bras gauche et dans le second cas un pied gauche rapportés. Il s'agit ici, contrairement aux exemples précédents, d'extensions de la statue en elle-même, non d'ornements. Ces membres étaient faits en pierre et étaient logés dans les mortaises.

Cette façon de procéder peut avoir deux raisons. La première est inhérente au bloc avec lequel a travaillé le sculpteur ; insuffisamment épais pour tailler la statue en monolithe, comme c'était probablement le cas pour 58.81, il a fallu prévoir d'emboîter le pied gauche, avancé par rapport au droit, afin de conserver l'équilibre de la composition. Pour la statue 58.114, la probable position du bras gauche, tendu vers l'avant, rendait pratiquement impossible la taille en monolithe, du moins sans pertes inutiles de matières. Ces solutions peuvent paraître improvisées ; elles permettaient toutefois de conserver intacte la qualité de l'objet fini. La deuxième raison pourrait être la nécessité de réparations, mais cet aspect sera développé au chapitre 10.1.

Nous terminerons par la statuette de cheval 89.101, mise au jour à Sougères-en-Puisaye. Complète, elle ne devait pas dépasser les 20 cm de longueur. Un trou a été fait à l'emplacement de la queue ; celle-ci devait donc être rapportée. Il n'est pas impossible que la statuette ait fait partie d'un groupe, comme un bige ou un quadrige. Son contexte de découverte, bien que mal renseigné, pourrait par ailleurs indiquer une destination votive. Néanmoins, la queue aurait pu plus simplement être représentée en faible relief, retombant contre une des pattes postérieures. Peut-être le but était-il de garnir le trou d'une queue en poils, afin de donner plus de réalisme à la représentation. Cette manière de faire nous évoque un domaine bien différent de la sphère cultuelle : il n'est pas impossible, mais parfaitement invérifiable, que cette statuette ait été conçue comme un jouet d'enfant, à l'image d'un cheval à roulettes découvert sur le site de l'antique *Bagacum*, en Gaule Belgique[1].

1 - Conservé au musée archéologique départemental de Bavay, num. d'inv. 1923 374 2327. Ses proportions ne sont guère éloignées de la statuette de Sougères-en-Puisaye.

9. Utiliser l'objet sculpté

Le chapitre précédent a permis d'examiner l'ensemble des étapes appartenant à la sphère de production de l'objet sculpté. On peut donc désormais aborder le problème de son utilisation, qui sera traité dans un premier temps au travers des contextes de découverte, et des informations que ceux-ci peuvent livrer sur les cadres d'exposition et d'usage. Par la suite, nous examinerons la question catégorie par catégorie.

9.1. Les contextes

Le **tableau 8** dresse un état des lieux des contextes d'utilisation de 1070 éléments du corpus éduen, soit près de la moitié[1], établi à partir des données des fouilles anciennes et récentes, mais aussi selon l'interprétation la plus vraisemblable du site ou du lieu-dit[2]. Il ne prend pas en compte les remplois. Les cas de découverte en position primaire demeurent exceptionnels[3]. Seuls deux cas peuvent être attestés. Une statuette a indéniablement été découverte en situation : c'est le petit dieu assis d'Entrains, 58.84, découvert au chantier Chambault, au lieu-dit « Les Hopitaux », dans la cave nord, au centre d'une niche et à proximité de deux petits vases[4]. Un cas similaire est attesté à Alésia, dans la « cave à la Mater », 21.22, où une statuette de déesse assise a été retrouvée au pied d'une niche[5]. Bien qu'il s'agisse d'une position secondaire, son exposition primaire dans la niche semble assurée.

Au-delà de ces deux éléments, on est contraint de situer des objets en position secondaire au sein de leur cadre global, mais souvent supposé, d'usage. Les mises au jour en milieu urbain sont par ailleurs les plus difficiles à interpréter, la densité des structures et la diversité des activités pouvant induire en erreur lors de la recherche de la position primaire de l'objet. Ces réserves étant présentées, nous nous bornerons à dégager ici des tendances et à caractériser des usages généraux, sans s'attacher aux cas particuliers, sources potentielles de

1 - Pour l'autre moitié, il s'agit soit de remplois, dans 186 cas, soit d'absence d'information pertinente relative au contexte de découverte.

2 - Ainsi le « Champ Saint-Roch », à Autun, doit être compris comme appartenant à la nécropole de Pont-l'Évêque (voir Venault *et alii*, 2009). Toujours à Autun, les zones de Saint-Pierre-l'Étrier et de Bois-Saint-Jean correspondent, du moins en partie, à des nécropoles différentes.

3 - Dans le monde romain, il est par ailleurs plus courant que l'on ne le croit de déplacer les statues au sein des demeures, et ce malgré leur poids. Ceci contribue a raréfier les cas d'exposition primaire. Voir sur ce point Bartman, 1991, p. 72.

4 - Devauges, 1970a, p. 469-470, fig. 10.

5 - Reinach, 1908-1909, p. 425-427.

raisonnements erronés, et sans opérer un examen site par site.

Il n'est pas étonnant que les sanctuaires aient livré la plus grande partie des objets. Ce chiffre représente surtout l'importance des vestiges sculptés dégagés lors des fouilles des Sources de la Seine – 448 objets recensés – et de Ménestreau – 147. Les découvertes en nécropole suivent du point de vue quantitatif celles en espace cultuel ; là encore, les fouilles de la nécropole de Pont-l'Évêque ont enrichi le corpus de 65 stèles.

Les espaces publics et artisanaux souffrent d'un manque de représentation. Ceci doit être mis sur le compte de la difficulté d'identification des zones de travail de la pierre[1]; pour les espaces publics, on peut invoquer les nettoyages que subissent régulièrement ces zones de vie collective ainsi que leur exploitation comme carrières, souvent avant l'habitat de par la nature de leur bâti.

Si l'on analyse le **tableau 8** du point de vue des catégories d'objet, on voit, comme cela était prévisible, que les stèles funéraires se trouvent dans les nécropoles et les productions votives dans les sanctuaires ; on notera toutefois l'absence de ces dernières de l'habitat. Le cas des représentations de divinités est différent, car elles ne sont pas circonscrites aux sanctuaires. Leur présence est anecdotique dans les contextes funéraire, public et artisanal. En revanche, si l'on compare les répartitions entre l'habitat et les sanctuaires, on remarque qu'elles sont assez similaires : pour l'habitat, 71 % des objets sont de petites dimensions – statuettes et stèles – et 21 % sont de dimensions et de qualité supérieures – statues et bustes[2] ; pour les sanctuaires, on relève 67 % d'objets modestes pour 30 % de statues et bustes. Il faut donc en déduire que dans l'un et l'autre contexte les petites et moyennes figurations de divinités prennent le pas sur les rondes-bosses.

Dans l'habitat, les représentations modestes sont liées aux cultes domestiques. Dans les sanctuaires, la présence de petites effigies divines est lourde de sens. J. Meissonnier a récemment relevé la charge symbolique du dépôt de divinités familiales, séjournant d'ordinaire dans la maisonnée, au sein de la demeure d'un dieu plus important[3]; c'est le cas notamment pour la statuette 58.186 et la tête 58.317. S'agissait-il pour les fidèles de protéger leur foyer par le truchement métonymique de leurs divinités domestiques, données à une divinité de plus haut rang ? Pouvait-on remettre ses propres dieux au sanctuaire, sous la

1 - Voir le chapitre 3.1.1.
2 - Les pourcentages restants correspondent aux *cartibula* et aux autels ou piliers ainsi qu'au laraire.
3 - Meissonnier, 2013, p. 41.

protection du dieu du lieu, par exemple à l'occasion d'un voyage? Ou ces représentations ne pourraient-elles être comprises comme celles du ou des dédicants ou malades[1]? Aucune de ces hypothèses ne peut en l'état actuel être validée. Mais leur formulation même est nécessaire à la réflexion sur la fonction et l'usage – ou peut-être les usages – que l'on faisait de ces petites divinités.

Observons à présent les données du tableau selon le contexte. Parmi les 18 sculptures en contexte artisanal, 16 ont été trouvées à la carrière de Saint-Boil, soit dans l'atelier de sculpture, soit à même les parois des fronts de taille. Deux objets ont été mis au jour dans un très probable contexte d'atelier : à Autun, une statuette en marbre, 71.187 ; à Chantenay-Saint-Imbert, une probable statuette d'Epona, 58.40.

Concernant l'habitat, les mises au jour sont plus nombreuses : 81 objets, dont 29 dans des villas et 41 dans un habitat urbain – *domus* ou autre. Ce chiffre doit être nuancé par 21 découvertes en position secondaire dans des caves, structures qui peuvent être utilisées comme dépotoir[2]. Dans l'ensemble de l'habitat, les objets appartiennent dans plus de 70 % des cas à la sphère cultuelle. On notera la présence de quelques fragments de statues de grandes dimensions. Plus anecdotiques, deux phallus découverts au « Chantier Chambault » d'Entrains pourraient participer à un culte de la fertilité jusqu'ici inconnu chez les Éduens. Mais plus largement, les divinités les plus représentées en stèles et statuettes en contexte domestique demeurent les divinités assises et Epona – deux stèles et trois statuettes. Du premier groupe, les « couples éduens » forment une part importante : 52 représentations au total – plus 15 hypothétiques –, dont 11 associées à un contexte archéologique, qu'il soit d'habitat urbain ou rural, pour lequel un seul cas est connu[3].

L'habitat rural, appelé ici « villa » par commodité, se distingue un peu de l'habitat urbain. On doit reconnaître que les quatre éléments funéraires sont trop peu nombreux pour être pertinents. En revanche, les quatre portraits du corpus éduen dont le contexte est documenté étaient exposés dans des villas ; c'est le seul contexte de découverte pour cette catégorie d'objet sculpté, si rare chez les Éduens. On trouve également trois statues d'animaux, dont un mufle de lion appartenant peut-être à un casque[4] et deux fragments de chevaux faisant

1 - Ainsi que nous le suggérons pour les personnages assis de Massingy-lès-Vitteaux au chapitre 12.2.3. Il n'est pas impossible qu'ait eu lieu, à cette occasion, un basculement du sujet représenté, de dieu à dédicant. Il est sur ce point significatif que la tête de Ménestreau soit glabre, ce qui est à Entrains un cas unique dans toutes les autres représentations de petites divinités.
2 - Voir le chapitre 10.3.3.
3 - 71.658.
4 - 21.286.

probablement partie de statues équestres[1]. Il apparaît donc que l'habitat rural laisse une place importante aux productions de grandes dimensions et aux portraits, tandis que l'habitat urbain livre des éléments plus modestes – statuettes et petites stèles.

9.2. Usages et expositions

L'archéologie apporte de nombreux éléments relatifs à la disposition et à l'usage que l'on faisait de l'objet sculpté, selon sa nature et selon sa fonction. Nous allons ici synthétiser ces aspects. Auparavant, il faut rappeler que l'exposition d'un objet sculpté, comme toute œuvre d'art aujourd'hui, implique différents éléments : l'objet en lui-même ; le cadre, le milieu d'exposition ; le support, ou tout dispositif permettant l'association des deux premiers éléments ; l'observateur, pour l'exprimer de la façon la plus neutre possible, ou l'utilisateur, si l'on se place du point de vue fonctionnel, ou encore le commanditaire. Toute hypothèse de restitution, même la plus modeste, doit prendre en compte ces quatre aspects et vérifier la cohérence de leurs rapports.

9.2.1. Le mobilier votif

Pour les Sources de la Seine, S. Deyts a établi les probables zones où étaient présentés les ex-voto. Selon elle, les plaquettes d'yeux en bronze pouvaient être suspendues ou clouées aux murs du temple ou des portiques ; aux mêmes endroits, les bustes et les ex-voto anatomiques, plus lourds et plus grands, devaient être posés à même le sol ou sur des étagères ; les stèles et les autels trouvaient vraisemblablement leur place en extérieur[2]. Cette vue d'ensemble est sans aucun doute correcte. On arguera cependant que certaines situations devaient être traitées au cas par cas.

Sur les 42 stèles découvertes sur le sanctuaire, certaines, de faibles dimensions et donc de faible poids, pouvaient être installées sur des supports en bois. Mais d'autres stèles sont beaucoup plus grandes, comme celles figurant des hommes en pied ; la stèle 21.1027 est même de grandeur nature. Lorsqu'elles sont suffisamment bien conservées pour permettre

1 - 21.611 et 58.7.
2 - Deyts, 1994, p. 14.

cette observation, aucune de ces stèles, à une exception près[1], ne présente de dispositif d'installation, qu'il s'agisse d'un tenon pour la maintenir dans le sol ou de perforations pour des crochets de fixation. De plus, elles sont d'une épaisseur particulièrement faible : seules deux dépassent les 20 cm[2] ; on rappellera que la stèle précédemment citée fait en l'état 1,55 m de haut. Seules deux solutions d'exposition doivent donc être retenues : soit les stèles étaient couchées, soit elles étaient posées contre un support, un mur vraisemblablement. La seconde hypothèse est à privilégier, car dans la première l'espace d'installation et la visibilité des stèles sont problématiques. Mais cette installation des stèles contre un mur ne pouvait se faire en les plaquant ou en les fixant, du moins rien ne l'indique dans le corpus conservé. Il devait alors subsister un espace entre la base de la stèle et le mur ; les stèles les plus imposantes risquaient donc de se briser sous leur propre poids[3].

Autre sanctuaire, celui d'Apollon-Moritasgus, à Alésia : les fouilles récentes d'O. de Cazanove ont surtout documenté des zones de concentration d'offrandes en tôle de bronze[4]. Concernant les ex-voto de pierre, de nouveaux éléments ont été trouvés à proximité d'un édicule situé en aval du *fanum*[5] ; si certains ont clairement été mis au rebut, leur association avec cette structure est probable – soit disposés à l'intérieur, soit à l'extérieur, contre les murs, comme aux Sources de la Seine. Mais l'édicule étant somme toute un édifice assez modeste, il ne devait pas s'agir de la seule structure d'accueil de ces ex-voto au sein du sanctuaire : les portiques ceignant le sanctuaire sont alors tout désignés. Cependant, on notera que le mobilier votif en pierre est assez peu abondant au sanctuaire d'Apollon-Moritasgus : seulement 25 objets ont été découverts lors des fouilles d'É. Espérandieu. Il n'est donc pas impossible que certains espaces fussent réservés à un type d'offrande spécifique : par exemple, les enfants en langes dans l'édicule et les bustes ailleurs.

Les découvertes dans les thermes[6] sont difficiles à interpréter, car la strate de mise au jour n'a pas été indiquée par É. Espérandieu. C'est pourquoi nous ne les avons pas comptabilisées en début de chapitre. La jambe 21.87 est cependant intéressante, car elle est associée à un drapé et à une cruche renversée : son lien avec les pratiques curatives du site et son iconographie, plutôt adaptée à un édifice thermal, indiquent peut-être qu'elle trouvait sa

1 - 21.1026.
2 - 21.659 et 21.1033.
3 - À en juger par les lignes de brisure, il n'est pas impossible que ce fût le cas pour les stèles 21.1020 et 21.1027.
4 - Cazanove *et alii*, 2012, p. 112-119.
5 - Pas encore publiés.
6 - Comme la jambe votive 21.87.

place dans une pièce du complexe balnéaire. Toutefois, cette hypothèse est difficile à vérifier et va d'une certaine manière à l'encontre de la séparation usuelle entre les espaces sacrés et profanes.

Le mobilier votif issu des autres sanctuaires éduens ne livre pas davantage d'informations sur son utilisation et son exposition. On notera seulement l'épaisseur des bases des enfants en langes du sanctuaire du « Champ Chaumet », à Sainte-Sabine, permettant ainsi de les maintenir debout[1].

9.2.2. Les stèles funéraires

Il est certain que de nombreuses stèles funéraires étaient destinées à être fichées en terre[2]. Cet usage est évident lorsque la stèle est pourvue d'un tenon à la base[3] ; il l'est moins, mais demeure hautement probable, dans les cas où la partie non figurée, sous la niche, est laissée très sommairement travaillée.

La fouille de la nécropole de Pont-l'Évêque, près d'Autun, a permis de documenter un riche corpus de stèles funéraires en contexte stratigraphique. On pourrait donc s'attendre à obtenir des informations sur la disposition de ces stèles par rapport aux sépultures. Toutefois, S. Venault affirme qu'aucune d'entre elles n'a été découverte en position primaire[4]. Mais il est surprenant de constater que près d'un quart des stèles de la nécropole ont été découvertes dans les fosses d'inhumation, posées sur des cercueils en bois qui n'étaient pas encore putréfiés ; pour chacune de ces stèles, leur dépôt était suivi du comblement définitif de la fosse[5]. De plus, la fouille n'a pas révélé de phénomène de recreusement des tombes[6]. La séquence serait donc la suivante : creusement de la fosse ; dépôt du cercueil ; dépôt de la stèle ; comblement. La question qui demeure est celle du temps qui sépare les deux dépôts. On s'imagine mal que le cercueil soit resté à l'air libre pendant longtemps. Il est tout aussi difficile de concevoir que les stèles étaient déposées et enfouies juste après l'inhumation, car leur fonction de support de la *memoria* serait alors bien limitée dans le temps. L'interprétation du mode d'exposition de la

1 - L'usage devait bien être de présenter les bambins à la verticale, d'où le doute sur l'interprétation votive de 21.507 exprimé dans Landes, 1992, n° 59, p. 208 et fig. p. 238.
2 - C'est d'ailleurs la disposition choisie, de façon presque intuitive, par certains collectionneurs privés, comme au château du Mont-d'Arnaud ou au château de La Chaux.
3 - On le retrouve à la base des stèles 21.142, 21.146, 21.191, 21.437, 21.645 et plus hypothétiquement sur la stèle 71.143.
4 - Venault *et alii*, 2009, p. 134.
5 - *Ibid.*, p. 135-136, fig. 10.
6 - *Ibid..*, p. 142.

vingtaine de stèles concernées est donc problématique. Cependant, ce cas de figure étant minoritaire au sein de la nécropole de Pont-l'Évêque, il ne doit pas être pris pour une règle générale.

Sur la commune de Meuilley, R. Ratel a fouillé une nécropole au lieu-dit « Gratte-Dos ». Dans la tombe à inhumation VI, une stèle funéraire, 21.360, a été découverte la face figurée contre terre, à la perpendiculaire sur les genoux du défunt. Mais il ne s'agirait là que d'une position de chute, la stèle étant originellement placée debout, près de la tête de l'inhumé[1].

On doit donc conclure de ces quelques cas que l'enterrement partiel de la stèle devait être la situation la plus fréquente. Au-delà du mode d'exposition, les stèles funéraires éduennes livrent des informations sur les pratiques funéraires qui les impliquaient. De nombreuses stèles autunoises comportent des encoches, dans ou sous la niche figurée[2]. Souvent oblongues, elles devaient contenir des sacrifices d'encens ou de végétaux, comme pourrait l'indiquer la découverte de cendres dans celle de la stèle 71.67[3]. Cette manière de faire n'est pas inédite en Gaule[4]. Elle n'est pas non plus la seule en territoire éduen : hors d'Autun, l'usage plutôt d'aménager une cuvette sur la face supérieure de la stèle, comme à Saulieu[5] et à Auxerre[6]. Dans ce cas, le rite pouvait être différent, car la cuvette se prête facilement à la pratique libatoire[7].

9.2.3. Les divinités

Le **tableau 8** l'a bien montré : les représentations de divinités ne sont pas cantonnées aux sanctuaires, mais se retrouvent fréquemment en contexte d'habitat. Au sein de celui-ci, un espace semble privilégié chez les Éduens : le sous-sol. Nous avons déjà exprimé nos réserves vis-à-vis de ces structures, qui peuvent dans certains cas devenir des dépotoirs. Mais les divinités 58.84 et 21.22, découvertes en contexte primaire, prouvent que les sous-sols

1 - Ratel, 1977, p. 89.
2 - 71.68, 71.94, 71.123 et 71.338.
3 - Graillot, 1902, p. 266, n° 131.
4 - Des pratiques similaires peuvent avoir eu lieu à Marly (Moselle) : les stèles funéraires du « Hameau de la Papeterie » présentent des excavations comparables à celles d'Autun, bien qu'effectuées à la base. Maire *et alii*, 2011, p. 577.
5 - 21.621.
6 - 58.62 et 89.5.
7 - La stèle ainsi creusée sur sa face supérieure peut être utilisée comme autel funéraire lors des libations qui ont lieu un an après la mort du défunt : Virgile, *Enéide*, V, 70-80.

des habitations pouvaient accueillir des représentations de divinités, placées dans des niches. Le cas du dieu d'Entrains est exceptionnel à plus d'un titre, car on a retrouvé à ses pieds des petits vases ; s'agit-il d'offrandes ou de produits confiés particulièrement à sa garde ? La première hypothèse est plus vraisemblable, car ces petites divinités devaient être régulièrement honorées par des sacrifices.

Mais qui voudrait restituer l'apparence de ces espaces devrait prendre en compte des dispositifs ou des éléments plus fragiles. Un examen attentif permet parfois de préciser leur nature. Un « couple éduen » d'Alésia présente un traitement particulier : deux trous ont été aménagés sur les tranches, certainement afin de maintenir la stèle contre une paroi. De plus, un petit crochet est encore fixé à la base. Les propriétaires devaient y suspendre un élément léger, comme une guirlande, un ruban, un petit encensoir, *etc*.

Autre cas, le couple 58.164 présente une petite excavation quadrangulaire réalisée dans la base. Comme précédemment pour les stèles funéraires, il pourrait s'agir d'un aménagement destiné à accueillir un sacrifice végétal. On voit par ces quelques exemples que l'adoration des petites divinités protectrices de la maisonnée s'accompagnait d'une mise en scène, à la fois par des éléments structurels – la niche – et mobiles – offrandes, décorations.

Mais les « couples éduens » tels qu'on les connaît ne constituent pas la seule association possible de divinités. À Entrains, la mise au jour de deux statues associées[1], 58.68 et 58.70, montre que les couples pouvaient être composés de divinités distinctes, du moins dans leur réalisation. Rien n'interdit donc qu'au sein des espaces cultuels domestiques plusieurs statuettes – parfois même des statues – ou stèles de divinités aient été regroupées. Pour s'en convaincre, il faudrait néanmoins prendre en compte les figurations en bronze et en terre cuite, plus faciles à produire et à déplacer. On ferait cependant erreur si l'on considérait que les statues en pierre, même les plus encombrantes, n'étaient jamais déplacées[2]. Nul doute qu'une telle recherche donnerait pour résultat des combinaisons intéressantes, à l'image des combinaisons d'iconographie et d'attributs qui caractérisent tant les « couples éduens ».

Une autre fonction des « couples éduens » a pu être celle de tronc monétaire : c'est en tout cas le rôle secondaire confié à 58.94 et 89.22. On connaît aussi un couple lingon découvert à Vertault comportant un même aménagement[3]. Dans chaque cas, une fente est creusée entre les divinités pour le dépôt des pièces. Celles-ci tombaient dans la base évidée ; il

1 - Devauges, 1988, p. 68 et 82.
2 - Bartman, 1991, p. 72.
3 - Espérandieu, *Recueil*, IV, n° 3382. Musée de Châtillonais, n° inv. 88.2761.1.

suffisait alors de fait pivoter le couple pour récupérer les monnaies. En effet, aucune trace ne permet d'affirmer que la base était fermée, au revers, par un petit panneau de bois par exemple. On doit donc en conclure que ces objets étaient plaqués contre une paroi.

Ces informations sont les seules à notre disposition concernant l'objet sculpté au sein de l'habitat éduen. Nous avons précédemment évoqué l'habitat rural et vu à quel point les découvertes dans ce contexte manquaient. Néanmoins, les deux portraits de Saincaize[1] sont intéressants, car chacun constitue le pendant de l'autre, selon un système largement répandu en Italie et dans les provinces[2]. Malheureusement, la grande rareté des statues et groupes à sujet mythologique chez les Éduens interdit une analyse des associations plastiques au sein de la demeure aristocratique, comme cela a pu être fait ailleurs[3].

De nombreuses stèles éduennes sont munies de tenons permettant leur maintien dans le sol. Une stèle découverte à Tailly, près de Beaune, présente un dispositif similaire : 21.1101. Étant donnée la hauteur de la stèle – légèrement supérieure à un mètre –, il ne fait pas de doute que cette stèle était bien fichée en terre. Une stèle funéraire ainsi présentée indique nécessairement une tombe ; mais qu'en est-il alors d'une représentation de divinité ? Les informations précises manquent sur le contexte de découverte de la stèle de Tailly, mais deux données pourraient justifier cette exposition spécifique. D'une part, la divinité figurée est probablement Mercure : l'érosion de la surface sculptée n'a pas fait disparaître le pétase, le coq et le bouc. D'autre part, la découverte, bien qu'ancienne, a été située par D. Morelot entre Tailly et Merceuil, « à peu de distance de la route qui conduit de Beaune à Chalon-sur-Saône par la forêt de Demigny »[4]. On sait aujourd'hui que cette route reprend le tracé de la voie du Rhin, joignant Lyon à Cologne. Une effigie de Mercure près d'un axe de circulation majeur – selon le sens que l'on prête à l'expression « peu de distance » employée par D. Morelot – n'a rien d'étonnant. Au-delà d'une fonction apotropaïque, il n'est pas impossible que la stèle ait même marqué un endroit spécifique, comme une étape ou un carrefour[5].

Peut-être un rôle comparable était-il conféré à une Epona découverte près du village de Meursault et inventoriée ici sous le numéro 21.373. La qualifier d'atypique serait

1 - 58.350 et 58.351.
2 - Bartman, 1991, p. 80.
3 - Voir en particulier Santoro, 2007.
4 - Morelot, 1826, p. 355-367
5 - Les cas de représentations de Mercure près de voies, qu'elles soient sacrées – comme au Donon – ou non, ne sont pas rares. On citera seulement à guise d'exemple la mise au jour d'une ronde-bosse de Mercure près d'une voie, au lieu-dit « La Pille », près de Vioménil (Vosges) : Gaffiot, 2001.

presque un euphémisme, ne serait-ce que par la figuration de la jument couchée ou de l'association au sein d'un même monolithe avec un chapiteau, lequel est profondément évidé à la base afin que le tout soit fiché sur un large tenon pyramidal. Cette représentation avait donc toute sa place sur une colonne, à l'image des colonnes à l'anguipède. Mais sa découverte dans une très probable villa[1] pose question : l'érection d'une colonne à Epona participait-elle d'un strict acte de dévotion, résolument ostentatoire, ou les propriétaires du lieu cherchaient-ils aussi à se signaler depuis la route ? Comme c'était peut-être le cas pour l'Epona de Sussey, existait-il un lien entre la déesse et la voie toute proche ? Pour Sussey, É. Thévenot a émis prudemment l'hypothèse d'une *mansio* ou d'une *mutatio*[2]. Peut-être la villa des Chazeaux accueillait-elle aussi des voyageurs ; l'idée est séduisante, mais invérifiable actuellement.

D'autres divinités pouvaient être exposées en hauteur. Nous avons eu l'opportunité d'analyser précisément le corpus des représentations du « dieu aux oiseaux »[3]. Les bustes et leurs proportions allongées ont particulièrement attiré notre attention[4] : souvent ramassés, mais très profonds, avec une face inférieure traitée en lit de pose, ces bustes si particuliers devaient être disposés au moins à hauteur du regard, comme sur une console, un petit pilier ou encore un autel surélevé. Il n'est pas impossible non plus que ces bustes aient dans certains cas couronné des édicules[5]. Ces remarques valent d'ailleurs pour un autre buste alisien figurant probablement Apollon : sa tête légèrement penchée vers l'avant indique sans aucun doute sa position originelle en hauteur[6].

Enfin, aux usages de l'objet sculpté appartiennent aussi les remplois. Ces cas spécifiques seront traités au chapitre 10.2.

1 - Thévenot, 1937-1940b, p. 85-95.
2 - *Idem*, 1949b, p. 395, note 4.
3 - Lamy, 2014.
4 - Voir en particulier 21.7 à 21.10.
5 - C'est du moins l'hypothèse que l'on peut faire à partir de la figuration d'un « dieu aux oiseaux » dans le fronton du laraire de Dampierre-sous-Bouhy, 58.51.
6 - 21.5.

10. Après l'usage : de la réparation à l'abandon

10.1. Réparations et retailles

L'objet sculpté est trop peu souvent considéré sous l'angle des altérations, reprises et destructions qui peuvent le toucher pendant ou après son utilisation ou son exposition. Les réparations constituent des actes bien distincts des remplois, où l'amélioration, la modification ou encore la réduction de certains éléments ou parties de l'objet réparé ont pour but de maintenir sa fonction originelle. En revanche, le remploi implique souvent un basculement fonctionnel, comme nous le verrons après.

Il est délicat de faire la part des choses entre les éléments originellement conçus pour être rapportés et les modifications ultérieures nécessitant l'ajout d'une fixation pour un élément modifié ou nouveau, venant en remplacer un autre préalablement dégradé. Ce travail de distinction est d'autant plus difficile quand on cherche à faire la part des choses entre les altérations antiques et modernes correspondant à des nécessités muséographiques. On gardera donc à l'esprit, lors de l'examen des quelques cas qui vont suivre, que le doute subsiste quant à l'époque à laquelle la réparation a pris place.

On commence par un cas très plausible de réparation : la tête 58.34, conservée à la Porte du Croux, à Nevers. Un examen attentif des traces d'outil nous amène à considérer que la tête a été dans un premier temps complétée et que sa surface a été lissée, peut-être à la râpe. Puis le sommet du crâne a été retaillé, ce qui est assuré par l'irrégularité du résultat, certainement à l'aide d'un ciseau droit qui a laissé quelques traces diffuses : la calotte a été réduite en un large tenon, puis l'épaulement ainsi créé a été aplani. Au revers, la partie haute a été aussi aplanie et taillée en arc de cercle au niveau de l'occiput. Témoignent également de ces opérations les larges griffures laissées par un grattoir lors de l'aplanissement des surfaces retravaillées. Les traces d'outil de même que l'allure générale du tenon et du revers excluent que la tête ait été laissée telle qu'elle – employée comme cariatide, par exemple. Le tout devait être dissimulé par un élément rapporté[1] constituant le sommet du crâne et une partie du revers, poursuivant ainsi la chevelure et la couronne végétale.

La statuette 21.226 figurant Epona, découverte à Bièrre-les-Semur et conservée au

1 - On s'interrogera néanmoins sur le matériau employé. En effet, la largeur et la profondeur du tenon sommital ont dû rendre très difficile la taille d'un élément rapporté en pierre qui aurait alors dû être en grande partie évidé, le fragilisant donc dangereusement.

musée de Semur-en-Auxois, a peut-être elle aussi nécessité une réparation. La déesse pose les pieds sur le dos d'un personnage, à l'origine probablement couché. De ce personnage, seul le buste est conservé. Cependant, une petite mortaise carrée a été aménagée à l'emplacement de la cassure, certainement afin d'accueillir le reste du corps. Ici, c'est la grande irrégularité de la surface qui nous amène à voir une réparation : si le corps avait été conçu dès le départ comme étant composé de deux éléments emboîtés, on peut supposer que l'un et l'autre auraient été aplanis sur la surface de contact. Pourtant, on distingue même deux petits coups de broche, laissant entre eux une légère bande de matière en saillie. On doit donc en conclure que le corps a probablement été volontairement détaché du buste dans le but de le modifier ou d'en ficher un autre.

La Maison des fouilles d'Entrains a dans ses murs une statue de particulier, 58.114, déjà évoquée plus haut. Nous avions relevé le fait que la main gauche était rapportée, fixée dans une mortaise de 3,5 cm par 3 cm. Il est plausible que l'on ait aussi affaire à une réparation : sur de nombreuses statues de ce type, le personnage tend l'avant-bras gauche devant lui ; cette partie du corps était le plus souvent particulièrement fragile. Peut-être a-t-elle été brisée, et il a alors fallu la remplacer. Cependant, cela signifierait aussi une étape préalable de retaille, afin d'aménager cette mortaise non prévue à l'origine. On doit reconnaître que la surface de la pierre, rongée par le temps, ne présente pas de traces d'outils allant dans ce sens. De plus, la séquence des plissés du bras gauche et du même bord du corps n'est pas interrompue brutalement par la mortaise. La réparation demeure donc ici très hypothétique.

Le musée Rolin conserve une petite statuette figurant un dieu couché sur un animal, peut-être un lion : 71.193. Le revers est lacunaire, mais avant le départ du cou et jusqu'au niveau de la poitrine, on voit une partie d'un tenon en bronze encore fichée à la verticale dans la pierre. Si le revers du buste du dieu est irrégulier, ce qui témoignerait d'un arrachement, la surface de la lacune du lion est curieusement aplanie – on distingue encore les traces diffuses d'une râpe ou d'un abrasif. Le tenon fixait peut-être une partie rapportée du revers, comprenant le buste et la tête du dieu ainsi que la tête de l'animal. La différence de traitement des surfaces irait à nouveau dans le sens d'une réparation.

Le catalogue éduen comporte également des têtes présentant de nettes traces de retaille à la base du cou. À nouveau, il peut s'agir soit d'une réparation antique, c'est-à-dire d'une modification visant à aplanir la base du cou afin de placer la tête sur un nouveau corps, soit d'une altération moderne afin de mieux fixer la tête sur son support d'exposition. On citera

en guise d'exemple les statues 21.551, 89.71 et 89.110.

Nous terminerons par une stèle provenant des environs d'Autun : 71.309. La base a été retaillée en baïonnette uniquement sur l'arête gauche. On ignore s'il s'agit d'un acte préparatoire à un remploi ou d'une adaptation au contexte d'usage.

En conclusion, il faut reconnaître que seuls les deux premiers cas semblent témoigner sans trop de doute de réparations antiques. Il ne faut pas trop s'en étonner : il devait être plus important de réparer des statues de grandes dimensions, particulièrement en marbre, que des petites statuettes ou stèles. De plus, la réparation est difficile à déterminer, même après une analyse attentive des lacunes et des traces d'outils, renseignant par exemple sur des tailles différées. Cependant, ce travail doit être systématiquement exécuté. Seule la prise en compte de ces deux éléments permettra de mieux appréhender les réparations et les modifications que peut subir la petite statuaire en pierre.

10.2. Les remplois

Le remploi est une réalité archéologique qui touche aux époques les plus anciennes[1] et concerne tous types de matériaux et de productions humaines. Il doit systématiquement être analysé en termes d'intention, de fonction de l'élément remployé et de rapport au passé, qu'il soit positif, conflictuel ou encore nul – dans le cas de changements chronoculturels induisant l'oubli[2].

C'est aussi un phénomène assez important dans notre cadre d'étude puisqu'il concerne 55 éléments du catalogue éduen (**diagramme 8**) ; on entend ici les mises au jour en contexte significatif de remploi, et non les objets intégrés aux murs de constructions privées, que ce soit ainsi que les objets ont été trouvés ou qu'ils aient été encastrés depuis leur mise au jour. Cette dernière catégorie concerne 131 objets, à laquelle on pourrait en rajouter une autre, au destin assez différent[3]. Parmi eux, 30 en tout ont été intégrés à la Maison des Caves Joyaux, à Autun. Mais nous reviendrons sur cette catégorie particulière après avoir examiné les deux cadres de remplois les plus significatifs : les murailles du Bas-Empire et les édifices

1 - Les cas les plus anciens remontent au Paléolithique moyen et touchent à l'industrie lithique : Claud *et alii*, 2010.
2 - Pour une synthèse des différents aspects épistémologiques touchant aux remplois, voir Esch, 1999.
3 - 21.406.

chrétiens.

10.2.1. Durant l'Antiquité tardive

Le remploi est dans la Rome antique un phénomène ancien, aujourd'hui bien étudié et appréhendé. Lorsqu'il émane du pouvoir impérial, il ne se fait pas tant par commodité que par un véritable programme politique et religieux. Un des exemples les plus célèbres est l'arc de Constantin, où les remplois d'éléments provenant de monuments des règnes de Trajan, Hadrien et Marc-Aurèle sont conséquents. Pour l'arc comme pour d'autres ouvrages impériaux, dont certains remontent à la période sévérienne, le manque de temps ou la perte de compétences techniques ne sont plus systématiquement invoqués ; c'est bien la volonté politique, au travers d'un langage esthétique et symbolique, qui motive ces remplois[1]. Pour reprendre le terme de R. Brillant, nous dirons à sa suite que l'art romain connaît de nombreux moments de « *revivals* » qui peuvent être marqués par le recours aux *spolia*[2].

Chez les Éduens, la première cause de remploi au Bas-Empire et à la fin de l'Antiquité est de prime abord fonctionnelle. La construction d'enceintes en pierre dans de nombreuses villes de Gaule a vu un emploi massif de blocs remployés, les *spolia*, tant et si bien que certaines de ces murailles sont devenues les conservatoires des *membra disiecta* issus de monuments plus anciens. Ceux-ci, par un long travail analytique, peuvent être partiellement remontés ou du moins restitués par les spécialistes.

Une ordonnance du Code théodosien, datée de 397 ap. J.-C., semble d'ailleurs inciter à cette pratique[3] : elle stipule que les matériaux issus de bâtiments détruits doivent être prélevés et intégrés dans de nouveaux ouvrages publics, comme les routes, les ponts et les murs d'enceinte. On pense en premier lieu aux blocs d'architecture, mais des éléments sculptés peuvent également présenter un intérêt utilitaire. Les bornes milliaires et les stèles funéraires, par leurs dimensions, sont bien évidemment toutes indiquées pour être incluses dans les constructions défensives.

Mais en réalité cette ordonnance n'est pas applicable aux constructions d'enceintes fortifiées gallo-romaines. Sur ce point, les travaux de S. Johnson sont capitaux, puisqu'ils ont

1 - De Lucilla, 1995, p. 11-15.
2 - Brilliant, 1982, p. 3.
3 - Code de Théodose, XV, 1, 36.

mis en évidence que l'essentiel des murailles, ou des *castra* selon le terme habituel, sont érigées à une période bien précise, c'est-à-dire dans les années 275-290 de notre ère, avec quelques cas à la fin du III^e^ s. et au début du IV^e^ s. En outre, il est vrai que dans le cadre de ces constructions, le recours aux *spolia* est très important, mais pas généralisé : si l'on suit à nouveau S. Johnson[1], on les retrouve dans les fortifications de Beaune, Dijon, Sens, Langres, Tours, Le Mans, Rennes, Bordeaux, Saintes, Périgueux, Lectoure, Senon, Saint-Laurent-sur-Othain, Barcelone, Iruña-Veleia ou encore Lugo[2]. En revanche, les remplois sont peu nombreux à Bayonne et à Vannes, et totalement absents à Tournus. Les cas de Nantes, Soissons et Angers sont spécifiques puisque les remplois semblent circonscrits aux fondations, où ils ne sont donc plus visibles. Enfin, l'examen des murs d'enceinte des Gaules, des Germanies, d'Espagne et d'Afrique du Nord infirme pratiquement à chaque fois l'idée de constructions hâtives, pressées par l'imminence des attaques barbares : le soin accordé à la taille des moellons, à leur agencement, à l'alternance entre les assises et parfois aussi la localisation spécifique des pierres de taille ou décorées en remploi démontrent un souci esthétique et une volonté ostentatoire indubitables[3].

Pour S. Johnson, les fortifications du Bas-Empire portent la marque d'une stratégie d'ensemble de la part du pouvoir impérial, et non pas d'initiatives des autorités locales qui n'auraient pas obtenu un résultat aussi homogène et aussi chronologiquement resserré[4]. Il n'est donc pas exclu que ce programme de construction se place dans la continuité des édifications et rénovations impériales utilisant des *spolia*. Sans pour autant nier l'aspect pratique de matériaux facilement accessibles et rapidement mis en œuvre, les dimensions symbolique et esthétique doivent rentrer en compte dans l'érection des *castra*. Celle-ci pouvait offrir l'opportunité de démontrer un héritage glorieux par la mise en scène des accomplissements architecturaux et ornementaux du passé[5].

Ces considérations résistent-elles à l'examen du catalogue éduen ? Il faut reconnaître que nous ne sommes pas en mesure d'examiner l'intégralité des *spolia* : il faudrait pour cela prendre en compte les pierres de taille et le décor architectural. Mais plusieurs

1 - Johnson, 1983, p. 84-145.
2 - À cette liste établie et développée par S. Johnson, nous ajoutons Auxerre et Chalon-sur-Saône. Voir dans le catalogue les n° 89.2, 89.3, 89.7 et 89.11 ; pour Chalon, les numéros 71.451, 71.469, 71.472 et 71.480.
3 - Pour l'Afrique du Nord, voir Greenhalgh, 1998. Dans les Gaules, les enceintes de Périgueux, du Mans ou de Sens sont les plus représentatives de la conjugaison entre nécessité architecturale et volonté ornementale (*ibid*., p. 93-106).
4 - *Ibid*., p. 114.
5 - Greenhalgh, 1998, p. 854-855.

remarques doivent être faites.

La première est le manque d'informations concernant le contexte précis de découverte de l'objet en remploi. Pour le *castrum* de Beaune, cela n'a rien d'étonnant si l'on considère que le bloc figurant Pan, 21.179, a été dégagé en 1770. C'est peut-être la découverte la plus ancienne : les autres se firent entre cette date et la fin du XIX^{e} s. Il n'est donc pas surprenant que l'emplacement précis du remploi n'ait pas été noté. Il est cependant difficile de savoir s'il était visible ou non, et si c'était le cas, s'il était associé visuellement à d'autres éléments. À Auxerre et Chalon, où les découvertes se sont faites au cours du XX^{e} s., on ne possède pas davantage de données sur ce point. Seul un bloc est à notre connaissance encore en place dans le *castrum* de Beaune : situé dans les Caves Jaffelin, il représente un pied et un fragment de drapé et appartient, selon la tradition locale, au monument funéraire d'un vétéran de la XX^{e} légion Minerva. Celui-ci est par ailleurs connu par une inscription, et d'autres *membra disiecta* pouvant lui être attribués sont au musée de Beaune[1]. Aujourd'hui, le bloc est peu visible, car couvert de salpêtre, mais son exposition face visible et sa situation à proximité d'un autre bloc comportant une inscription de grandes dimensions[2], n'interdisent pas un certain aspect décoratif.

Hormis ce cas unique, il est nécessaire d'opérer un examen attentif des 16 objets mis en œuvre dans des murailles du Bas-Empire. Si on observe déjà le type d'éléments remployés, on distingue :

- 5 fragments de stèles funéraires ;
- deux stèles avec une ou plusieurs divinités ;
- 3 blocs appartenant à des monuments funéraires ;
- 3 blocs appartenant à des monuments indéterminés ;
- un autel figuré ;
- deux statues en ronde-bosse.

Les deux têtes en ronde-bosse retiennent particulièrement l'attention : 21.180 et 71.472. Leur état de conservation n'est pas excellent, mais il n'est pas possible de savoir à quel moment, par exemple, les nez ont été arrachés. Au demeurant, ce sont deux pièces d'assez bonne qualité ; il n'est pas improbable qu'elles aient été laissées apparentes. La stèle figurant

1 - Beaune, musée des Beaux-Arts, numéros d'inventaire 60.2.1 à 60.2.3. ; *C.I.L.* 13, 02639. Se reporter également à Gandelot, 1772, p. XLII et pl. IV, n° 3 et Thévenot, 1971, p. 78.

2 - Inédite, elle a été photographiée par nos soins, mais le résultat n'est pas exploitable en raison de l'obscurité de la cave et de l'état de la pierre. De plus, l'inscription est visible au travers d'un rayonnage, mais les bords en sont masqués. Il n'est donc pas possible de déterminer son état général de conservation.

un probable Silvanus, 71.211, est en revanche acéphale et assez lacunaire, ce qui infirme l'idée d'un emploi ornemental. Le même constat peut être fait pour le fragment de stèle funéraire 71.451. Le cas de la stèle 21.163 est plus ambigu : l'essentiel du corps de l'homme est encore visible.

Pour tous les autres éléments, il apparaît que ce sont les dimensions qui ont motivé leur utilisation en remploi : leur côté long est compris entre 45 cm et près d'un mètre. En particulier, les blocs d'Auxerre[1] et de Beaune[2] sont bien des *membra disiecta* de monuments plus importants ; il semble qu'ils aient été choisis pour ce qu'ils étaient, c'est-à-dire des blocs déjà dressés, plutôt que pour ce qu'ils représentaient. Tous sont donc parfaitement adaptés à une mise en œuvre dans le bâti. Mais que doit-on penser de l'autel figurant Mars, 71.480, du bloc représentant un enfant et des volailles de Beaune, 21.178, des stèles funéraires d'Auxerre, 89.7, ou de Beaune, 21.162, qui ont tous particulièrement bien résisté à l'épreuve du temps et à leur remploi ? Il n'est donc pas exclu qu'ils aient pu être installés face visible.

En conséquence, il ressort de ce corpus, certes tronqué, que l'aspect fonctionnel est une motivation réelle du remploi dans les murailles éduennes du Bas-Empire ; cependant, que ce soit par les fragments de rondes-bosses ou l'état de conservation de certaines stèles, ce besoin en matériaux adaptés n'excluait pas nécessairement une volonté ornementale, même modeste.

10.2.2. L'*interpretatio christiana*

Les remplois dans les églises, chapelles et cloîtres sont numériquement plus nombreux dans le catalogue éduen que les remplois dans les *castra*. On dénombre en effet un sarcophage, deux probables rondes-bosses et 21 reliefs ou stèles. Néanmoins, leur mise en œuvre dans le bâti s'est faite sur un temps beaucoup plus long que pour les fortifications du Bas-Empire. De même, les modalités en sont parfois bien différentes.

À nouveau, lorsque l'élément a été désencastré, on retrouve les mêmes difficultés d'interprétation que pour les fortifications. Cependant, et heureusement pour notre étude, cette situation est la moins courante. La recherche de l'intention derrière le remploi est alors

1 - 89.2, 89.3 et 89.11.
2 - 21.179.

possible. Dans bien des cas, on peut supposer une recherche ornementale, mais pas seulement : les stèles de Bois-Sainte-Marie, 71.421, de la Roche d'Hys, 21.341 à 21.343, ou encore de Neuvelle, 21.307, constituent de véritables cas d'*interpretatio christiana*[1]. Ce type très spécifique de remploi a été associé par A. Cutler aux « *spolia in spe* », selon ses propres termes : il les définit comme une mise en avant de l'élément remployé, transformant ainsi non seulement le sens originel de cet élément, mais parfois aussi le tout accueillant cet ajout. Cela suppose dans les deux cas de la part du spectateur une réception particulière et surtout une interprétation nouvelle[2]. En bref, les *spolia in spe* se fondent avant tout sur l'espoir d'une réception en adéquation avec l'intention motivant le remploi. Si l'objet n'est pas compris dans son premier sens, il le sera dans son nouveau cadre d'exposition ou d'utilisation et pourra même altérer la perception que l'on a de ce cadre. Ce concept est particulièrement adapté aux remplois dans les édifices de culte chrétiens, comme nous allons le voir.

Les trois stèles encastrées au-dessus de la porte de la chapelle de la Roche d'Hys, près de Massingy-lès-Vitteaux, ont été réalisées dans un style assez sommaire et surtout selon une iconographie inhabituelle[3]. C'est ce dernier point qui avait conduit É. Espérandieu à douter de leur antiquité. On retrouve en effet une même naïveté dans le traitement des visages à l'époque romane[4]. Mais une datation très large à la période antique nous semble assurée par la présence du disque harnaché sur l'enfant, disque que l'on retrouve aux Sources de la Seine. Cela n'a rien d'étonnant si l'on suit Armand Bruzard : les sources environnant Massingy passaient encore au XIX^e^ s. pour sacrées, et on y amenait les linges des enfants malades afin de les tremper dans les eaux curatives[5]. La chapelle de la Roche d'Hys est par ailleurs située à proximité immédiate d'une source, sur un plateau à flanc de falaise dominant la vallée. C'est certainement en même temps que l'érection de la chapelle au XVI^e^ s. que les stèles ont été intégrées à la façade. Bien que les informations manquent, il est possible qu'elles aient été trouvées à proximité à une date inconnue ou mise au jour lors des travaux de fondation de l'édifice. Les deux stèles figurant des enfants accompagnés de bustes, peut-être ceux de leurs parents, et la présence du disque harnaché en font sans doute des éléments votifs.

1 - On doit noter ici le travail rarement imité d'Albert Colombet qui a examiné la question pour le pays beaunois : Colombet, 1941-1942.
2 - Cutler, 1998, p. 1064-1065.
3 - 21.341 à 21.343.
4 - Pour 21.343, nous l'avons comparé à une scène de baptême vue dans Cavalli, 2002, p. 103, n° 6, fig. II-7. Ce rapprochement n'a pas valeur d'identification de la scène, simplement de mise en lumière d'un même style naïf qui peut fausser les tentatives de datation. Sur cette question stylistique, voir le chapitre 5.1.4.
5 - Bruzard, 1866.

Nous sommes donc confrontés d'une part à la christianisation d'un probable petit sanctuaire païen, par l'installation d'un lieu de culte chrétien[1], mais surtout à la mise en scène au travers des remplois d'une continuité de la pratique curative[2]. À la Roche d'Hys, ce ne sont pas tant des scènes gallo-romaines et païennes qui sont christianisées, mais une utilisation nouvelle d'ex-voto permettant d'informer sur les activités rituelles en cours. La chapelle peut alors être dans son intégralité interprétée par le fidèle comme associée à ces activités.

Un cas différent de s*polia in spe* se retrouve à Molinot avec la stèle 21.379. Dans le transept nord de l'église du village a été encastrée à une date inconnue une stèle funéraire d'un couple. Le visage de la femme a subi les épreuves du temps et tout le buste de l'homme a été arraché[3]. Plus important, un double arc a été plaqué au sommet de la stèle, probablement retaillée pour l'occasion. Il comporte une inscription dans un latin d'époque romane assez approximatif ; cette dernière doit en outre être associée à un moellon également inscrit et situé à proximité. Ces deux inscriptions peuvent être transcrites ainsi[4] :

Sur l'arc : GAUFRID[US] (cassure) . DE POCONS . FECI HOC : / ISTIUS MONASTERIUN

Sur le moellon :] DUXIT BU / R X VIII DIE A^{B}E / t. DAT . A I M TE / MPORE JOHANNIS DE PR[

Il est fait référence à un certain Gaufridus ou Geoffroy de Pocons, peut-être rattaché au monastère de Molinot – dont l'existence n'est pas attestée par les sources – qui aurait « fait cela » à l'époque de Johannis, ou Jean, de Pr[. Ces deux personnages sont inconnus. Le premier devait être noble, et le second devait être soit l'abbé, soit l'évêque[5]. Le doute persiste aussi sur l'objet de la revendication du dédicant : prétend-il avoir fait la stèle ou l'église ? Quoi qu'il en soit, la fonction première de la stèle est probablement oubliée, comme dans de nombreux cas que nous verrons ensuite. De plus, le rajout de l'arc inscrit constitue un acte d'attribution rare.

Un cas de figure assez similaire, mais ne relevant probablement pas de l'*interpretatio christiana*, est la stèle 71.354 : à l'origine funéraire, elle a été retaillée afin de

1 - On ignore si la chapelle venait remplacer un édifice plus ancien.
2 - Il demeure la possibilité que ces stèles aient été en partie retaillées afin de correspondre à leur nouveau cadre d'exposition. On s'expliquerait alors la présence des croix sur la stèle 21.343. N'ayant pu les observer de près, la question reste ouverte.
3 - Il n'est pas possible de déterminer s'il s'agit d'un acte volontaire.
4 - Relevé, traduction et interprétation du sens tirés de Favreau et Michaud, 1999, n° 71, p. 73-74.
5 - On connaît un Jean des Prez, évêque de Langres au XIV^{e} s. Mais il est peu probable que ce soit lui : la paroisse de Molinot devait plutôt dépendre de l'évêché d'Autun, et l'inscription est datée par Robert Favreau et Jean Michaud du XI^{e} s.

transformer la figure humaine en fleur de lys ; mais le travail est imparfait et laisse encore deviner les contours du corps. Comme pour la stèle de Molinot, il y a là réappropriation d'une production ancienne, peut-être à nouveau du fait des autorités locales.

La question posée par ces remplois spécifiques, qui correspondent aux *spolia per spe* d'A. Cutler, est aussi celle de l'intention. L'*interpretatio christiana* découle-t-elle d'une volonté de christianisation, au travers notamment d'une purification de l'image païenne[1], ou bien alors s'agit-il d'une nouvelle interprétation, quelque peu naïve et populaire, résultant d'un oubli total de la fonction originelle de l'objet ? Si l'on opère un examen plus large, on constate que sont remployés dans le bâti des églises et des chapelles[2] :

- un sarcophage ;
- trois stèles votives ;
- quatre stèles avec des divinités ;
- 14 stèles funéraires ;
- deux rondes-bosses, dont une de divinité ;
- une stèle funéraire ou votive.

Cette répartition ne doit pas réellement surprendre, car elle correspond peu ou prou à celle de l'ensemble de la statuaire éduenne : les stèles funéraires étant plus abondantes que les rondes-bosses, elles sont donc plus susceptibles d'être remployées. De plus, et comme pour les fortifications du Bas-Empire, on doit remarquer également que la plupart de ces objets ont une dimension supérieure à 40 cm : l'adéquation entre les proportions de l'objet et son inclusion dans le bâti est donc un facteur de remploi. Néanmoins, et à la différence des *castra*, on peut encore apprécier la façon dont le remploi a été fait ainsi que la nouvelle position de l'objet dans l'édifice. On reconnaît dans un premier temps une volonté ornementale dans le fait de laisser visible l'élément. C'est le cas pour les stèles 71.492, 71.536, 71.583, 71.638, 71.639 ou encore la petite stèle de Semur-en-Brionnais, 71.651, devenue un modillon.

D'autres remplois relèvent davantage de l'*interpretatio christiana*, laquelle résulte probablement d'un oubli conduisant à la réinterprétation de la figuration selon un référentiel chrétien : à Bois-Sainte-Marie, la déesse assise 71.421, tenant un nourrisson sur son genou gauche, a sans aucun doute été assimilée à la Vierge. Mais c'est hors des églises, dans les

1 - Cutler, 1998, p. 1071

2 - Ne sont pas pris en compte ici les médaillons de Marc-Aurèle et Faustine, M.12 et M.13, en remploi dans le cloître de l'église Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône, qui d'après le *Recueil* ne sont pas antiques.

villages et les constructions privées, que l'on rencontre le plus d'identifications à des figures chrétiennes, en particulier à des saints ou des saintes. Certains cas, comme à Bois-Sainte-Marie, sont facilement compréhensibles ; la déesse fluviale de Gissey-le-Vieil, 21.283, dénudée et les cheveux dénoués, est devenue sainte Marie-Madeleine ; la longue tunique de la femme sur la stèle de Corgengoux doit expliquer l'identification de saint Pierre. On note aussi des saints locaux, comme saint Ploto vu sur une stèle funéraire de Saint-Romain, 21.566 ; saint Frémi, à Volnay, 21.1113; saint Greluchon, à Gratay, 71.535 ; le saint Frelat de Neuvelle, 21.307, l'un des patrons des vignerons, qui a été reconnu dans une figure barbue tenant un *poculum*. L'intérêt majeur de cette dernière stèle est de porter une date, 1330, ce qui situe à la fois le remploi et l'*interpretatio*. Près de neuf siècles après la chute de l'Empire romain d'Occident, il va sans dire qu'en milieu rural – en était-il vraiment autrement ailleurs ? – on avait totalement oublié la signification des pierres sculptées, retrouvées parfois à l'occasion de labours, de travaux ou de vendanges. On touche avec ces derniers saints aux limites de l'*interpretatio christiana* consciente. Autant l'interprétation de monuments antiques remployés dans les églises pouvait relever des autorités cléricales, autant ces identifications à des saints mineurs, ou franchement grivois comme Greluchon, font partie intégrante du folklore local : il ne s'agit pas de mettre en scène un passé glorieux, non plus seulement d'orner sa maison ou son église paroissiale, encore moins d'effacer par réappropriation les vestiges matériels du paganisme, mais bien de poursuivre l'utilisation d'objets qui se voient conférer, en quelque sorte, une seconde vie. Ici, le travail A. Cutler doit être rappelé[1] : il ne s'agit plus de remplois, mais d'emplois, au sens strict du terme.

Un dernier cas illustrant cette idée est celui de l'autel de Marigny-le-Cahouët, 21.321. Sur la face principale est figuré un probable *genius*, mais c'est surtout le sommet qui est plus intéressant puisqu'il a été recreusé afin de transformer l'objet en bénitier. Ici à nouveau se conjuguent aspect pratique – la hauteur de l'autel est parfaitement adaptée à sa nouvelle fonction – et aspect esthétique – la petite divinité offre un ornement « neutre » en terme d'iconographie religieuse –, mais sans qu'il s'agisse nécessairement ni d'une *interpretatio christiana*, ni d'une volonté de purification d'un élément de culte païen.

1 - Cutler, 1998, p. 1065-1066 : « *Given that they are objects whose hopes, as it were, are pinned on the future even while they are derived from the past, their meaning depend first upon interpretations applied at the moment of the decision to employ them and thereafter whenever such decisions are investigated. [...] In this way the decision participates in a larger pattern ; it is a detail of the carpet. And, precisely because they transcend individual decisions, such patterns (or carpets) may be described as customary. In light of the fact that customs, while they can be recognized in the past, cannot be introduced into the past, and to the extent that custom and use are synonymous,* spolia in spe *are signs of* use*, not* reuse. »

En conclusion, il faut insister sur la nécessité d'observer systématiquement :

- le contexte global du remploi : église, chapelle, construction particulière
- la situation du remploi en terme d'exposition
- sa ou ses finalités, qui ne s'excluent pas nécessairement mutuellement, mais peuvent même s'accumuler : fait-il l'objet d'un culte, auquel cas il s'agit d'une véritable *interpretatio christiana* ? A-t-il été sélectionné pour ses propriétés physiques ou ornementales ?

C'est à partir de ces exemples contextualisés et documentés que nous abordons maintenant les autres remplois constatés dans le corpus éduen.

10.2.3. De l'Antiquité à aujourd'hui : remplois utilitaires ou esthétiques ?

Comme nous venons de le voir, ces deux aspects peuvent se conjuguer lors du choix de l'élément que l'on va remployer, car on ne peut douter de la réalité d'une sélection des éléments sculptés. Mais une catégorie de remplois peut être perçue comme strictement pratique : les recyclages nécessitant une retaille partielle ou totale d'une des faces. Leur fonction varie d'un cas à l'autre et doit être examinée en fonction de l'époque à laquelle la retaille a été effectuée. Pour une synthèse des altérations subies par les éléments du corpus éduen, on se reportera au **tableau 9**.

Les recyclages indubitablement antiques sont relativement peu nombreux. On dénombre cependant trois cas similaires où le tambour de colonne originel a vu le dressage d'une face destinée à la figuration : 71.50, 71.221 et 71.662. À chaque fois, il apparaît que la hauteur du tambour a été conservée. Rien n'indique en revanche qu'il s'agisse systématiquement d'un remploi, dans le sens où la colonne aurait déjà été mise en œuvre : les altérations de surface visibles peuvent résulter de la première comme de la seconde fonction. Il n'est donc pas exclu qu'il s'agisse davantage du recyclage d'un excédent de stock que d'un remploi au sens strict du terme, puisqu'un premier emploi ne peut pas être démontré. Le même constat doit être fait pour les deux stèles taillées à partir de dalles : 58.105 et 89.10.

Trois autres retailles antiques appartiennent cependant bien à la catégorie des remplois. En premier lieu, la tête 21.747, faisait probablement partie à l'origine d'un buste votif. Devenu obsolète, il a été mutilé et une large perforation a relié la bouche et l'arrière de

la tête, la transformant ainsi en gargouille. Il s'agit donc d'un cas de remploi unique, à but éminemment ornemental.

Autre situation, la stèle funéraire de Crain, 89.48, a même pu connaître deux remplois distincts. Le sommet de la niche a été agrandi une première fois, mais pas sur toute sa profondeur, oblitérant ainsi le bas des lettres de l'inscription. Bien que l'outil employé pour cela soit plus petit que celui qui a servi à bûcher le corps, ces deux altérations ainsi que l'aménagement d'un trou au-dessus de l'épaule du défunt montrent que la stèle a servi de bassin ; l'agrandissement de la niche et la destruction des reliefs du corps ont déjà dû répondre à une nécessité pratique, celle d'accroître le volume du nouveau récipient. Ce n'est que plus tard que la stèle fut remployée une seconde fois comme couvercle de sépulture.

Autre retaille, un pilier figuré au moins sur deux faces, 89.114, a été creusé sur une face à une époque incertaine afin de le transformer en auge. Cependant, les traces d'outil et l'aspect du pilier transformé appellent quelques remarques. D'une part, la largeur des faces figurées a été modifiée, probablement en taillant sur la largeur la face qui allait être creusée en cuve ; cette altération des proportions originelles, qu'on pourrait considérer comme superflue, a dû répondre à un souci d'adéquation à la nouvelle situation du pilier. D'autre part, la figure de Mercure comporte de très nombreuses traces de gradine à dents droites. On est tenté de les mettre en rapport avec le remploi du pilier. En revanche, la faible saillie du corps de la divinité n'a pas pu appeler un nécessaire aplanissement de la surface. Le tailleur aurait-il donc ressenti le besoin de désacraliser l'objet ? Cette hypothèse est séduisante, car elle démontre les étapes nécessaires au basculement fonctionnel d'une effigie de divinités. Mais la relative rareté de ces traces sur la figure de Vénus montre bien qu'il ne s'agit pas d'une action systématique. L'interprétation de ce cas demeure donc problématique.

En revanche, la tête 89.92 pourrait constituer une illustration de ces étapes. On remarque d'une part une mutilation totale du visage. Son intentionnalité ne peut être remise en cause : on distingue encore les angles d'attaque des coups de ciseau. De plus, elle aurait été découverte « dans les substructions d'un temple octogone »[1]. L'information sur le contexte archéologique de mise au jour doit être prise avec précaution, et ce en raison de son ancienneté. Toutefois, s'il s'agit bien d'un remploi dans les fondations d'une nouvelle structure, on retrouve cette étape de désacralisation, confondue ici avec un acte d'iconoclasme.

C'est en outre le même cas de figure pour la Rosmerta d'Escolives-Sainte-Camille, 89.55 : le visage de la déesse a pu être piqueté avant sciage de la stèle et remploi dans les

1 - Leblanc-Davau, 1871, p. 98, n° 4.

fondations des thermes. La stèle 71.57 et le bloc 21.152, dont les têtes de l'homme et du cheval sont les seuls à avoir été burinées, auraient-ils reçu un traitement similaire ? Sans information précise sur le contexte de mise au jour, on ne peut que constater l'acte iconoclaste sans pour autant parvenir à le qualifier. Nous reviendrons sur la question de l'iconoclasme ultérieurement.

La stèle 71.343 est encore plus difficile à comprendre. Il est clair que la tête de l'homme au centre a été retaillée : on distingue une barbe bifide, une oreille gauche pointue et des cheveux dressés en petites mèches sur le front. Le résultat est une tête en trop faible relief par rapport à la saillie prononcée des deux têtes latérales. Enfin, on voit nettement entre la tête centrale et celle de la femme une main droite en très léger relief tenant une hampe surmontée d'une boule ; cet attribut pourrait s'apparenter à un thyrse. Ces éléments donnent le sentiment d'un traitement ultérieur visant à donner au personnage central les traits d'un satyre ou d'un silène. On s'explique en revanche mal pourquoi les reprises n'ont concerné que cette zone en particulier. Était-elle suffisante pour faire basculer la fonction de la stèle, de funéraire à cultuelle ? S'agit-il d'un acte de vandalisme, d'un jeu ou encore d'un entraînement de la part d'un sculpteur sur un objet destiné au rebut ? Les certitudes sont impossibles, mais le traitement ultérieur de cette stèle demeure tout à fait exceptionnel au sein du corpus éduen.

D'autres stèles ont été retaillées afin d'être cette fois intégrées au bâti. La stèle 71.435 est un parfait exemple, car elle présente toutes les caractéristiques de ces remplois strictement utilitaires : la partie inférieure a probablement été sciée, la surface figurée a été abrasée afin de l'aplanir et le revers comporte deux arêtes chanfreinées.

Autre cas : 71.206. Le bord gauche de la stèle a été retaillé en linteau de fenêtre ; on distingue trois trous scellés destinés à accueillir les barreaux. La face figurée n'était donc pas visible. Enfin, la stèle de Grésigny-Sainte-Reine, 21.291, a probablement aussi été retaillée sur une face dans le but d'un remploi similaire. Ces deux stèles sont donc traitées comme des matériaux de construction : leur sens originel est totalement ignoré. Cependant, leur remploi ne doit pas être antérieur au Moyen-Âge.

La période antique connaît d'ailleurs de nombreux remplois dans le bâti : on le rencontre aux Sources de la Seine pour les numéros 21.782, 21.809 et 21.981 ; près d'Auxerre, avec le numéro 89.4, remployé dans l'*aula* d'une villa ; à Grésigny-Sainte-Reine, avec le bloc 21.291. À nouveau, c'est le bloc qui intéresse en premier lieu et pas la figuration qu'il a reçue. Il n'est en revanche pas possible de déterminer si ce changement de fonction a été

accompagné de gestes particuliers, résultant soit d'une nécessité esthétique ou pratique, soit d'une sorte de rite en vue d'un glissement fonctionnel.

À cette dernière catégorie doivent aussi appartenir des stèles différentes. Pour celles-ci, et à défaut d'informations sur le contexte de découverte, il a seulement été possible de constater une mutilation volontaire. Mais le terme même de « mutilation » dans ces cas précis n'est pas neutre : il peut sous-entendre une volonté de nuire ou une action violente, là où il n'y aurait qu'un acte de préparation à une nouvelle fonction. On a déjà évoqué le cas particulier de la tête de Sainte-Pallaye, dont l'arrachement des traits du visage pourrait s'apparenter à une désacralisation. Mais d'autres gestes ne semblent pas comporter de portée rituelle : l'enfant en langes 21.1014 n'est conservé qu'en partie basse, et le haut du corps a peut-être volontairement été détaché. Le résultat est pratiquement un moellon, presque aussi haut que large – 27 cm par 31 cm –, adapté à un remploi dans le bâti.

Pour terminer sur ce sujet, nous évoquons à présent les remplois n'ayant pas nécessité de retaille. La stèle 71.513 est problématique, dans le sens où sa nature même de remploi n'est pas évidente. D'après L. Armand-Calliat, elle fut découverte dans l'ancien cimetière de Dennevy, posée sur un sarcophage à la manière d'un couvercle[1]. Les données manquent pour savoir si le sarcophage en question est antique ; la proximité de l'église paroissiale tendrait à infirmer cette hypothèse. En outre, un examen attentif de la surface permettrait de déterminer les altérations subies à l'occasion de ce probable changement de fonction[2]. Toutefois, la fouille récente de la nécropole de Pont-l'Évêque a montré des cas de stèles funéraires déposées sur le cercueil[3].

Plus proche d'une *interpretatio christiana*, en revanche, pourrait être la stèle 89.48, utilisée comme couvercle d'une sépulture assurément chrétienne[4]. Ici, le changement de fonction s'est peut-être accompagné d'une désacralisation : le personnage a été entièrement bûché, mais il est difficile de déterminer si cette action accompagnait le remploi de la stèle comme auge ou si elle appartenait à l'étape suivante, où la stèle servit de couvercle.

Plus surprenante encore est la stèle 71.126. L'iconographie n'appartient pas au domaine funéraire : la représentation en pied, la présence du chien – d'ordinaire tenu dans les bras – et surtout le disque sur la poitrine rappellent les figurations de petits pèlerins des

1 - Armand-Calliat, 1937, p. 137, pl. XVII.
2 - Il est rendu impossible par les conditions actuelles de présentation de la stèle, encastrée dans un mur chez un particulier.
3 - Venault *et alii*, 2009, p. 135-136 et fig. 9 et 10. Cependant, l'interprétation du geste et de la séquence, décrits au chapitre 9.2.2., sont problématiques.
4 - Quantin, 1861, p. 6 et 9-10.

Sources de la Seine, de Ménestreau ou encore d'Entrains. C'est le contexte de découverte qui permet d'établir qu'il s'agit, selon toute vraisemblance, d'une stèle funéraire. Il s'agit donc du recyclage d'une stèle soit invendue, soit arrivée au terme de sa première fonction. Les deux hypothèses sont lourdes de sens : dans le premier cas, cela indiquerait que les représentations de pèlerins ne sont pas faites à la commande, mais qu'un stock est préparé. Dans le second cas, le problème vient surtout de la provenance de la stèle. Le style et l'organisation de l'espace ne correspondent pas à ce qui peut être observé dans les lieux cités plus haut. Doit-on en conclure qu'existait à Autun ou dans la proche périphérie un sanctuaire où l'on représentait des enfants pèlerins ? La chose n'aurait rien d'impossible.

La dernière stèle à bénéficier d'une analyse particulière est à nouveau difficile à interpréter : 89.8. Ce n'est pas ici à une retaille, mais à un effacement par abrasion que nous sommes confrontés. Sous la niche, dans l'espace réservé à l'inscription, on devine encore la formule *V(otum) S(olvit) L(ibens) M(erito)* gravée à la dernière ligne. Il ne fait aucun doute que l'altération a précédé l'utilisation de la stèle. C'est donc peut-être une erreur du lapicide, ou une modification de dernière minute de la destination de la stèle. Cependant, l'iconographie, plus proche du domaine funéraire, incite plutôt à identifier un repentir.

Enfin, tous les remplois ne sont pas strictement antiques et/ou utilitaires. Certaines demeures sont devenues de véritables conservatoires de collections lapidaires, et ce grâce aux remplois : la Maison des Caves Joyaux, à Autun ; le château de Savigny-les-Beaune, dans les murs duquel le marquis Anthelme de Migieu a inséré au XVIII^{e} s. au moins huit stèles éduennes, aujourd'hui disparues[1]. Et comment comprendre les stèles de la grange de Billy-sur-Oisy, ou celles désormais visibles dans le salon d'une particulière de Bessey-en-Chaume, ou encore les gargouilles du château de Mandelot ? Comme appréhender tous ces remplois, face toujours visible, qui ornent les pignons de maison, les garages et les dessus de portes et de fenêtres ? Quelle est la nouvelle fonction de ces éléments sculptés laissés à l'entrée des propriétés ou au milieu des jardins, parfois comme composants de charmantes compositions florales et végétales ?

Il ne s'agit plus de remplois utilitaires, mais esthétiques, dans la plupart des cas. On concédera néanmoins que beaucoup sont situés trop haut, sont trop mal conservés ou sont trop fragmentaires pour constituer de véritables objets d'ornements. Au-delà de cet aspect,

1 - La majeure partie de la collection de Migieu a été démantelée lors du rachat du château dans les années 1960. Une courte enquête ne nous pas permis de savoir par quel antiquaire elles ont transité, mais des informations orales nous poussent à croire qu'elles ont été revendues à l'étranger.

l'encastrement d'une stèle dans un mur est aussi et peut-être surtout un moyen d'afficher et de conserver les éléments d'un patrimoine local ; s'ils sont parfois mal compris, ils n'en sont pas moins très souvent observés, analysés et habituellement respectés par les habitants.

10.3. Abandon et destruction

On touche ici à l'aboutissement de la « vie » de l'objet sculpté. Si l'on a vu que le remploi ne constitue en rien un achèvement, il convient dorénavant d'observer les causes et les modalités de la mise au rebut ou de la destruction. Ces points nous semblent particulièrement sensibles, et ce pour plusieurs raisons.

Nous avons déjà fait le constat d'une raréfaction des productions sculptées après la période tétrarchique. Après une formidable expansion au Haut-Empire, ce recul qui aboutira à un arrêt net peut surprendre : les raisons sont-elles d'ordre politique, militaire, technique ou encore économique ? En effet, il semble que coïncident ici le déclin de l'artisanat de la pierre et le déclin de l'Empire romain d'Occident. C'est du moins la conception qui égrène une grande part de l'historiographie moderne, en ne considérant souvent que le cas des représentations de divinités. Ce déclin a parfois même été perçu comme un arrêt brutal lié à la fin du paganisme comme religion d'État. C'est la nouvelle religion qui aurait abattu les idoles dans une optique plus large d'éradication de la culture païenne. Mais depuis le majestueux et métaphorique *Triomphe de la religion chrétienne* de Tommaso Laureti, qui orne encore le plafond de la Chambre de Constantin au Vatican, cette causalité a été malmenée. Le discours qui va suivre se conçoit donc comme une synthèse de ces aspects, en prenant un peu de recul par rapport au catalogue éduen.

En premier lieu, nous considérons que pour qui veut étudier la question de l'iconoclasme chrétien, dans la perspective de la victoire de la nouvelle religion sur l'ancienne, il est auparavant nécessaire d'examiner un phénomène indissociable : celui de la destruction ou de l'abandon des sanctuaires

10.3.1. Théodose et la fin des sanctuaires

Sur les deux points, les sources anciennes apportent certaines informations. L'hagiographie chrétienne évoque bien des destructions de sanctuaires ou de temples, mais les mentions sont somme toute peu nombreuses. Le cas le plus célèbre est celui du Sérapéum, à Alexandrie[1]; le patriarche Théophile aurait alors agi en application de l'Édit d'Aquilée, promulgué par Théodose le 16 juin 391[2]. Mais bien avant la proscription du paganisme, au III^e^ s. ap. J.-C., Grégoire le Thaumaturge, alors évêque de Néocésarée, avait fait détruire les idoles et les temples de sa ville. La réaction du gouverneur romain avait d'ailleurs été sans équivoque puisque Grégoire de Nysse l'avait assimilée à une véritable persécution[3]. À Néocésarée comme à Alexandrie, destructions du sanctuaire et des statues vont donc de pair pour les auteurs chrétiens. Le même cas se serait également produit à la fin du IV^e^ s chez les Éduens, à *Leprosum*[4]. Theodoret de Cyr affirmait bien que l'exemple du Sérapéum avait été suivi dans l'ensemble de l'Empire[5]. L'action de Martin en Gaule, peu éloignée dans le temps de celle de Théophile d'Alexandrie, semble le confirmer.

Cependant, J. Hahn a rappelé le caractère traumatique de la destruction du Sérapéum, perçu comme un désastre ou au contraire comme le signe avant-coureur du retour du Christ, selon les points de vue[6]. Il n'est donc pas étonnant que l'événement ait été présenté à dessein comme une règle, là où il n'y avait qu'exception. Il faut bien reconnaître que les témoignages similaires, en d'autres endroits de l'Empire, sont assez faibles, particulièrement en Occident[7]. C'est d'autant plus surprenant qu'on aurait pu s'attendre à leur multiplication au moment précis où le paganisme cède le pas, du moins au sommet de l'État, au christianisme. Peut-être ne doit-on donc pas s'étonner que Théodose et ses successeurs n'aient pas, dans l'état actuel des connaissances, appelé explicitement à la destruction généralisée des sanctuaires païens[8].

1 - Theodoret de Cyr, *Histoire ecclésiastique*, V, 22.
2 - Code de Théodose, XVI, 10, 11. La date de destruction du sanctuaire ne fait pas encore consensus, bien que l'édit donne un *terminus post quem* admis par la plupart des universitaires. Sur ce point, voir Hahn, 2008, p. 339-340.
3 - Grégoire de Nysse, *Éloge de Grégoire le Thaumaturge*, 67 à 69 (nouvelle traduction de Pierre Maraval, 2005). La localisation de *Leprosum* est problématique : il pourrait s'agir de Levroux, dans l'Indre, mais on est alors bien loin du territoire éduen.
4 - Sulpice Sévère, *Vie de Saint Martin*, 14 et 15.
5 - Theodoret de Cyr, *Hist. ecclésiastique*, V, 22. : « *Οὕτω δὴ τὰ πανταχοῦ γῆς καὶ θαλάττης τῶν δαιμόνων κατελύθη τεμένη* ».
6 - Hahn, 2008, p. 338.
7 - Mériaux, 2006, p. 42-43.
8 - En réalité, les mentions peuvent sembler contradictoires. Code de Théodose, XV, 1, 36 ; dans la nouvelle traduction de J. Rougé et R. Delmaire (2009), cette ordonnance, datée du 1er novembre 397, évoque des

L'examen des données archéologiques ne permet pas non plus d'être catégorique. Aline Rousselle a consacré à la question de l'abandon des sanctuaires gallo-romains un chapitre important de son ouvrage *Croire et guérir*[1]. De son examen des principaux sanctuaires documentés au moment de la publication ressort que sur 93 sites, 18 sont désaffectés au cours du III^e^ s., 74 disparaissent entre la moitié du III^e^ s. ap. J.-C. et le règne de Théodose, et enfin 19 livrent des monnaies du début du V^e^ s. ap. J.-C.[2].

Dans la seconde catégorie se situe le lieu de culte à Cybèle, au centre de la ville gallo-romaine d'Alésia. Ce petit sanctuaire urbain offre une illustration frappante des problèmes d'interprétation liés à l'abandon des sanctuaires à la fin du IV^e^ s. de notre ère[3]. Les monnaies les plus récentes datent de Valentinien et de Valens, donnant un *terminus post quem* dans les années 360. C'est précisément dans la seconde moitié du IV^e^ s. de notre ère que l'agglomération est désertée, ce que ne manque pas de rappeler J. Bénard. Mais ce dernier, constatant le saccage du lieu de culte avant sa destruction effective, en particulier « l'état de dégradation de la statuaire », émet l'hypothèse d'une action chrétienne par rapprochement chronologique avec le règne de Théodose[4]. C'est certainement exagérer le zèle des Chrétiens dans une petite agglomération et au sein d'un territoire encore faiblement christianisé[5], en oubliant au passage les nombreuses autres explications possibles.

On connaît ailleurs en Gaule des événements semblables, notamment à Arras où, vers 375, le sanctuaire d'Atis et Cybèle est mis à bas, en même temps que la statue d'Attis est mutilée. À nouveau, la responsabilité des Chrétiens ne peut pas être prouvée. Les raisons sont donc à chercher ailleurs. On pourrait, comme A. Rousselle, proposer d'interpréter l'abandon de la majorité des sanctuaires comme résultant d'un contexte économique particulièrement défavorable[6]. Quant au saccage du sanctuaire de Cybèle à Alésia, il n'est pas possible d'en

matériaux issus de la destruction de temples. Code de Théodose, XVI, 10, 16 : affichée à Damas, cette loi incite à la destruction des temples « *in agris* ». La contradiction vient de XVI, 10, 18, ordonnance postérieure à la précédente, qui défend de s'attaquer aux temples. On est alors en 399 de notre ère.

1 - Rousselle, 1990. La synthèse réalisée sur ce point n'a pas été réexaminée et complétée, plus de vingt ans après la parution de la monographie, à la lumière des fouilles exécutées depuis lors.

2 - *Idem*, p. 48-49. L'auteure donne également p. 71 un exemple éloquent, celui du sanctuaire des Fontaines-Salées (Yonne). L'abandon daterait des années 355-356, alors que Julien, encore César, est en Gaule ; malgré la désaffection des bâtiments, les 303 monnaies de Julien à Arcadius, dont une partie est jetée dans le bassin sacré, indiquent la continuité de la fréquentation du sanctuaire. Une situation similaire, présentée p. 69, est peut-être à relever aux Bolards, près de Nuits-Saint-Georges (Côte-d'Or). De nombreuses monnaies datées entre la fin du IV^e^ s. et le V^e^ s. de notre ère pourraient témoigner d'un abandon plus progressif que brutal. Sur la question numismatique, voir Planson *et alii*, 1973, p. 62 et Sauer, 1996, p. 29, note 86.

3 - Bénard et Rabeisen, 1979.

4 - *Ibid*., p. 216.

5 - Preuve en est, en 585, soit deux siècles plus tard, l'interdiction par le synode d'Auxerre des dépôts votifs dans les sources, plus spécifiquement des pieds et des effigies humaines en bois.

6 - Rousselle, *ibid*., p. 62-64.

identifier les auteurs avec certitude. Au demeurant, il est habituel dans la recherche de vouloir à tout prix sémantiser des actes déroutants, car relevant d'une certaine absurdité.

Au bout du compte, et comme l'écrivait récemment B. Caseau, de l'Antiquité tardive au Haut Moyen-Âge, clercs et laïques, gouverneurs et particuliers ont participé selon leurs propres motivations à la destruction des temples et à la lente disparition du paganisme[1].

10.3.2. Iconoclasme(s)

Passé ce bref examen de la question de l'abandon des sanctuaires, on peut aborder le problème plus spécifique de l'iconoclasme. Un bref examen du Code théodosien livre à nouveau un constat d'ambiguïté. En effet, dans une première ordonnance du premier semestre 399, adressée à Macrobe, vicaire des Espagnes, et Proclianus, vicaire des Cinq Provinces, les empereurs appellent à préserver les « *publicorum operum ornamenta* », ce qui peut entre autres désigner les statues de divinités[2]. Cependant, quelques années plus tard, une nouvelle loi appelle non pas tant à la destruction qu'au déplacement des statues recevant encore un culte[3].

Il faut bien comprendre que le phénomène iconoclaste, bien que lié à la destruction des sanctuaires, devait être perçu de différentes manières en fonction des provinces[4], conduisant à des manifestations diverses – mutilation, *demolitio*, mais aussi mise au rebut ou enfouissement[5]. Quelles qu'elles aient été, il est clair que la mise à bas d'une statue de culte, même de la part des Chrétiens, ne pouvait être un acte anodin. En effet, il apparaît que durant l'Antiquité certains ont cru que la divinité résidait réellement dans son effigie. En Grèce, cette croyance peut être supposée dès l'époque archaïque, bien qu'il soit difficile de faire la part des choses entre convention et conviction[6]. Dennis Feeney, dans *Litterature and religion at Rome*, cite un intéressant poème satyrique de Caius Lucilius : l'auteur y raille les

1 - Caseau, 2004, p. 122.
2 - Code de Théodose, XVI, 10, 15. Les Cinq Provinces correspondent à la Gaule du sud ; trad. et notes Rougé et Delmaire (2009).
3 - Code de Théodose, XVI, 10, 19, 1 ; la formule est assez précise : « *simulacra [...] suis sedibus evellantur* » ; il ne s'agit donc pas d'une *demolitio.*
4 - Mériaux, 2006, p. 45, cite une lettre de Grégoire le Grand à l'abbé Mellitus lui recommandant de préserver les temples, mais de détruire les idoles. On est cependant bien après la fin de l'Empire d'Occident.
5 - Voir sur ce dernier point Leone, 2013, p. 144-151.
6 - White et Reynolds, 2012, p. 161. Les auteurs rappellent en particulier l'usage qu'avaient les Anciens de parer et parfumer les statues de culte.

naïfs croyant en l'existence des esprits divins dans des images sans vie, ce qui devait s'apparenter pour lui à une forme de *superstitio*[1]. Même si elle n'était pas généralisée, cette croyance peut constituer un élément d'explication de l'aspect rituel de l'iconoclasme chrétien.

Car il ne s'agissait pas seulement d'une destruction aveugle, mais aussi d'une nécessité de purification, séquencée et codifiée[2]. Les Chrétiens ont peut-être repris à leur compte la croyance en l'existence d'un esprit dans l'effigie. C'est en tout cas ce qui transparaît de l'exorcisme des statues. Ce point est illustré une nouvelle fois par l'épisode de la destruction du Sérapéum, telle que la relate Théodoret de Cyr : des rats seraient sortis de la tête de Sérapis, fendue par Théophile[3]. L'image est forte et son but est de démontrer la souillure de l'idole, en retournant et en corrompant l'idée de la présence réelle de la divinité. Si l'idole avait été simplement vide, l'effet n'aurait pas été le même : les rats sont bien la présence du dieu, vue ici comme une corruption. Une vision moins métaphorique de la chose se retrouve dans la *Vie de Porphyre*, lorsque l'évêque de Gaza détruit une statue d'Aphrodite située à un carrefour ; un démon s'en échappe et fuit, effrayé par la croix[4]. D'autres événements similaires émaillent l'hagiographie de l'Antiquité tardive, mais ces deux exemples sont probablement révélateurs de l'appropriation par les Chrétiens d'une croyance païenne.

L'exorcisme des statues de culte ne constitue cependant pas un *topos* littéraire lorsqu'il s'agit d'actes iconoclastes. Mais si l'on observe dans leur globalité les sources anciennes, on constate qu'ils sont distendus, que ce soit dans le temps ou dans l'espace. Le IV^e^ s. est bien entendu le siècle où le christianisme acquiert un poids politique inédit. C'est donc à ce moment que devraient se situer les conflits et les destructions. On pourrait d'ailleurs s'attendre à ce que ce soit Constantin qui ait porté le premier coup contre les effigies divines. Mais F. Trombley rappelait il y a peu les problèmes posés par les écrits d'Eusèbe de Césarée à ce propos[5] : l'évêque et proche de l'empereur écrit qu'après sa victoire sur Licinius, Constantin fit amener des effigies de divinités en bronze jusqu'à Constantinople, et procéda par endroit à la récupération de l'or et de l'argent couvrant certaines statues[6]. L'anecdote est vraisemblablement véridique, mais le biographe cherche avant tout à présenter comme une action pieuse et louable ce qui s'apparente à un pillage ; qu'il ait d'ailleurs été accompli pour

1 - Lucilius, fr. 484-9 ; Feeney, 1998, p. 93.
2 - Frankfurter, 2008. L'auteur démontre qu'en Égypte il fut nécessaire de démontrer, par la parole et les gestes, l'absence de pouvoir des idoles, les rendant ainsi inefficaces, avant d'achever le processus par une purification et un exorcisme. La même méthode était semble-t-il appliquée aux temples.
3 - Théodoret de Cyr, *Histoire ecclésiastique*, V, 22.
4 - Marc le Diacre, *Vie de Porphyre*, 57-62 (éd. Grégoire-Kugener, 1940, 47-49).
5 - Trombley, 2008, p. 148.
6 - Eusèbe de Césarée, *La Vie de Constantin*, III, 54.

des raisons économiques ou esthétiques importe peu ici.

Malgré le faible nombre de sources, c'est pourtant au cours du règne de Théodose que l'iconoclasme prend de l'ampleur[1]. Un épisode célèbre est relaté par Grégoire de Tours : Simplicius, alors évêque d'Autun, aurait détruit par un miracle la statue de Berecynthia lors d'une procession à sa gloire organisée par les paysans[2]. On est alors au V^e^ s. ap. J.-C., voire peut-être à la fin du IV^e^ s. Alype le Stylite se serait lui-même attaqué à la statue d'un *tauroleon*, la mettant à bas à l'aide d'un levier ; mais il ne s'agit là ni de la *demolitio* d'une statue de divinité ni d'un acte concomitant aux proscriptions du paganisme[3]. C'est finalement plus récemment, durant le règne de Justinien, que l'iconoclasme aurait atteint un niveau inédit, particulièrement en Orient où l'on détruit indistinctement les sculptures préchrétiennes, qu'elles aient un rôle cultuel ou non[4].

Ces exemples choisis parmi l'hagiographie ou les textes de loi démontrent qu'il est particulièrement difficile d'appréhender l'iconoclasme religieux dans ses effets physiques sur la statuaire. Cependant, un acte indiscutablement chrétien est le fait de graver une croix sur la statue, ou parfois sur la stèle. Une seule stèle de notre catalogue a été marquée de cette manière : 21.636. Frank Trombley recense également des cas à Éphèse et à Athènes, mais il rappelle qu'il ne s'agit pas non plus d'une norme et que les occurrences doivent être datées au moins du milieu du V^e^ s. ap. J.-C. Le même problème de datation se pose pour un probable portrait de Germanicus en basalte, réalisé en Égypte[5]. Son intérêt est néanmoins de présenter l'association de deux actions, indubitablement chrétiennes : d'une part l'incision d'une croix sur le front ; d'autre part la mutilation de nez[6].

Mais il faut rappeler que les iconoclastes ne sont pas toujours chrétiens. Certaines destructions peuvent même avoir eu lieu bien avant la naissance du christianisme. Ainsi durant l'Âge du Fer, à Garton Slack, dans l'East Yorkshire, des figurines de craie ont été selon toute vraisemblance volontairement brisées, parfois décapitées ; ces actions, selon M. Aldhouse-Green, ne s'apparentent peut-être pas à un rejet ou à un acte aveugle de vandalisme,

1 - Trombley, 2008, p. 153.
2 - Grégoire de Tours, *De gloria confessorum*, LXVII
3 - *Vita Alypii Stylitae prior*, 9. Alype vivait en effet au VI^e^ s. ap. J.-C.
4 - Trombley, *ibid*., p. 155-156.
5 - Belli Pasqua, 1995, p. 73, n° 11, pl. XII-XIII.
6 - L'iconoclaste a porté un premier coup à la racine du nez, ce qui n'en a fait sauter qu'une partie ; il en a donc porté un second sur la partie médiane, permettant de détacher le reste. On notera surtout ici l'intérêt du basalte, très résistant aux intempéries, et donc support privilégié pour reconnaître et qualifier les altérations volontaires.

mais plutôt à un acte rituel de la part d'une communauté spécifique[1]. Si de telles pratiques ont réellement existé, même dans un contexte chronoculturel bien différent, on ne doit pas rejeter la possibilité qu'elles aient impacté des éléments de statuaire d'époque romaine.

Dès que l'on constate ces actes au cours de la période impériale, de nombreux archéologues ont eu pour réflexe de désigner les Chrétiens, parfois en cherchant à faire coïncider Histoire et archéologie en liant l'interdiction du paganisme et les mutilations d'effigies divines observées sur le terrain[2]. Mais une fois de plus, les preuves manquent. Nous avons évoqué précédemment nos réserves concernant le lieu de culte à Cybèle, à Alésia. D'autres sites, cette fois en Orient, peuvent être évoqués. Ainsi, D. White et J. M. Reynolds ont mis en évidence des cas de destructions volontaires de certaines statues du sanctuaire de Déméter et Perséphone, à Cyrène[3]. Cependant, la datation de ces actes ne semble pas corresponde à un iconoclasme « d'État » puisqu'ils auraient été perpétrés au début du IV^{e} s. ap. J.-C. Récellent, Y. Tsafrir a présenté des statues de Palestine romaine, notamment de Beth Shean, victimes pour lui d'un vandalisme religieux[4]. Au-delà des cas de mise au rebut, il s'agit particulièrement de destructions ciblées et symboliques : organes génitaux, yeux, nez et bouche ; elles sont néanmoins très difficiles à dater, pouvant être attribuées aux Chrétiens de la moitié du V^{e} s. ou au califat de Yézid II. On ajoutera que certaines lacunes des statues présentées par l'auteur sont somme toute assez banales ; quand bien même on se placerait dans l'optique d'un geste délibéré, force est de reconnaître qu'il a été exécuté avec un soin surprenant[5].

Certaines situations peuvent être difficiles à interpréter, bien que montrant sans doute une action chrétienne. Par exemple, E. Sauer rappelle qu'au monastère de Saint-Matthias, à Trèves, une statue de Vénus était jusqu'en 1811 moquée par une inscription et régulièrement lapidée par les pèlerins[6]. Mais on est bien loin de l'Antiquité tardive et du conflit entre paganisme et christianisme. Il s'agit là d'une pratique rare, encouragée non pas tant par l'Église que par un ou plusieurs responsables locaux. De plus, à cette époque, le paganisme n'est même plus un souvenir, mais un monde étranger, rappelé ponctuellement par des effigies de divinités décontextualisées. Mais le cas de la Vénus de Saint-Matthias permet

1 - Aldhouse-Green, 2004, p. 17.
2 - Sauer, 1996, p. 44-45, fig. 11 à 13.
3 - White et Reynolds, 2012, p. 153-160.
4 - Tsafirr, 2008, p. 128-133.
5 - M. Tsafrir qualifie à raison de « *gentle* » la mutilation subie par la statue de Dionysos juvénile de Beth Shean. Elle porte en effet peu de marques : nez et sexe arrachés, menton et joue gauche épaufrées. *Idem*, p. 132-133, fig. 8.
6 - Sauer, *ibid*., p. 92.

d'apprécier à quel point il est difficile de dater des actes iconoclastes.

Datation et intention sont donc les deux éléments délicats de tout discours sur l'iconoclasme. Seule une analyse attentive de la lacune permet de faire la part des choses entre iconoclasme et chute accidentelle. Ainsi une décapitation volontaire peut laisser des traces de ciseau ou de broche à la base du cou. Si la statue est renversée, c'est-à-dire si elle subit une *demolitio*, il n'est pas assuré que la tête soit toujours la première partie du corps à toucher le sol ; la poitrine, les membres ou les épaules, selon le poids, l'élévation et la position du corps de la statue, peuvent être tout autant voire plus exposés lors d'une chute. Ensuite, dans le cas où la tête heurte le sol, les oreilles, le menton et surtout le nez sont particulièrement exposés[1] ; seul un examen attentif d'éventuelles traces d'outil ou d'autres mutilations – attributs, inscription le cas échéant – permet d'établir l'intentionnalité de la destruction.

Mais une fois l'intention démontrée, il reste encore à la qualifier. En effet, les manifestations physiques de l'iconoclasme ne peuvent se résumer aux faits de décapiter ou de mettre à terre des statues. Nous avons déjà évoqué la pratique de l'enfouissement, acte dont il est très difficile de déterminer les auteurs. Parfois, des actes jugés iconoclastes, car touchant des statues de culte, peuvent appartenir au domaine économique. L'exemple de la couche de mosaïques et de marbres sculptés du quartier de Dermech, à Carthage, est sur ce point révélateur[2] : dans un espace restreint sont regroupées des parties de statues particulièrement fragmentées, voire débitées. Le regroupement et la méthode de destruction ne s'apparentent alors plus à l'iconoclasme, mais plutôt à une activité artisanale et à la constitution d'une réserve de matériaux de remploi[3].

Après les motivations religieuses et économiques, une troisième intention, souvent plus symbolique dans son mode opératoire, peut être d'ordre politique. À Rome, mais aussi dans les provinces, celle-ci s'associe souvent à la très institutionnelle *damnatio memoriae.* Cette dernière est même pour P. Stewart la première cause d'iconoclasme, bien loin devant les destructions chrétiennes[4]. Ses manifestations sont d'ailleurs diverses, de l'effacement du nom ou de l'effigie sur les monnaies à la destruction des traits, en passant à nouveau par

1 - Cadario, 2013, p. 417.
2 - Le rapport des fouilles de M. Gauckler est publié dans le *B.C.T.H.* de 1899, dans la séance de la Commission de l'Afrique du Nord du 21 février, p. CLVXIII.
3 - Leone, 2013, p. 168.
4 - Stewart, 1999, p. 161-172. L'auteur, p. 186, considère que les iconoclastes chrétiens seraient les continuateurs, peut-être inconsciemment, des iconoclastes politiques à la suite d'une *damnatio*.

l'enfouissement[1]. Ainsi des bornes milliaires portant les noms d'empereurs usurpateurs ont été jetées dans les fondations du *castrum* de Nantes[2]. Mais la *damnatio* ne touche pas uniquement les empereurs ou l'entourage impérial. Cheryl Clay a proposé une interprétation originale des mutilations subies par deux stèles provenant de Chester, en Angleterre[3]. L'une et l'autre figuraient des légionnaires, mais ont subi de très nombreux coups de ciseaux, réguliers et parallèles, faisant disparaître entièrement le corps. Il s'agirait d'une vengeance des forces de Constantin contre les survivants, mais aussi contre les morts de la XX^{e} légion, laquelle avait soutenu l'usurpation de Carausius et d'Allectus.

Peut-être la tête de Saint-Germain-en-Laye, découverte sur le site d'Alésia et enregistrée ici sous le numéro 21.115, appartient-elle à cette dernière catégorie. L'érosion ne facilite pas la compréhension des altérations et mutilations subies par cette tête. On constate cependant quatre profondes et longues incisions parallèles barrant le visage à l'oblique, et impactant surtout le profil gauche. Elles se répartissent du front au cou, en passant par le nez, la joue gauche et le menton. Elles sont complétées par d'autres marques plus légères, mais elles restent toujours dans la même orientation. Quelques coups ont été portés sur l'arrière du crâne et derrière les tempes. Le but de ces mutilations n'était pas la destruction pure et simple de la tête, ce qui n'aurait nécessité que quelques coups de pic. Le but est bien de défigurer, au sens premier du terme, le personnage représenté ici. Le traitement des yeux, grands ouverts, ainsi que la coupe de cheveux martiale et la barbe courte doivent convaincre de situer cette statue au moins dans le courant du III^{e} s., sinon à la fin de celui-ci. De l'Empire des Gaules à l'époque tétrarchique n'ont pas manqué les usurpateurs dont les portraits auraient pu atteindre la petite ville mandubienne.

Pour clore notre propos sur l'iconoclasme, on se reportera au **tableau 9** qui présente l'ensemble des éléments du catalogue éduen ayant subi une altération volontaire. On comprendra sans mal à la lecture de ce chapitre que les mutilations à caractère religieux sont très difficiles à identifier et donc particulièrement peu nombreuses.

1 - Pour une synthèse plus récente sur la question de la *damnatio*, se reporter à Cadario, 2013.
2 - Johnson, 1983, p. 113.
3 - Publié pour la première fois dans Henig, 2004, p. XXV, n° 39 et 80 (= *RIB*. 517), puis dans Clay, 2004 (non consulté).

10.3.3. Abandon, mise au rebut et destruction

Le propos précédent a participé à démontrer que des destructions ciblées n'impliquaient pas nécessairement un abandon de l'objet sculpté. On ne reviendra pas sur la question de la *damnatio memoriae*, mais bien entendu, elle doit être comprise au sein des modalités de destruction. Nous traiterons plutôt ici de la destruction dans sa dimension absolue, c'est-à-dire née d'une volonté d'éradication totale de l'objet. D'autre part, la notion d'abandon doit être comprise, dans notre logique d'examen de la « vie » de l'objet sculpté, comme l'aboutissement de cette « vie », du moins jusqu'à ce qu'il soit exhumé à nouveau. De plus, nous définissons ici l'« abandon », terme qui sous-entend une passivité, comme un objet laissé en place et donc comme une position primaire. Nous utiliserons en revanche l'expression « mise au rebut » pour désigner l'action consistant à déplacer l'objet au sein d'une structure-dépotoir, où il sera par conséquent en position secondaire. Abandon, mise au rebut et destruction ne recouvrent donc pas les mêmes réalités et ne correspondent pas non plus aux mêmes intentions, même si chaque terme représente une limite de notre étude.

Il est particulièrement difficile d'identifier un abandon tel que nous venons de le définir. Le préalable est la mise au jour de l'objet sculpté en position primaire, c'est-à-dire situé dans son cadre d'exposition, au sein d'une structure d'accueil pour laquelle il a parfois été conçu, réalisé ou adapté. Nous l'avons vu, seuls deux cas sont attestés : 58.84 et 21.22[1]. Ils demeurent exceptionnels[2].

En revanche, les fouilles menées depuis plus d'un siècle en Bourgogne documentent de très nombreuses mises au rebut. Celles-ci s'opèrent de manière récurrente dans les puits. Ces structures négatives peuvent être utilisées comme des dépotoirs pouvant accueillir un large volume de détritus. Dans les sanctuaires comme dans l'habitat, souvent lors de travaux d'aménagement ou au cours de la destruction de l'édifice[3], les mises au rebut dans les puits sont des phénomènes courants et bien documentés en territoire éduen[4]. Tout du moins, cette attestation dépend de la présence ou non d'investigation archéologique, de même que de la qualité de la documentation de terrain et de l'emprise de la fouille. Aussi toutes les

1 - Voir le chapitre 9.1.
2 - Une fouille récente dans un quartier d'habitation d'Entrains, menée par l'INRAP en 2014, a livré de nouvelles statuettes en position primaire. Le rapport est à venir.
3 - Quelques cas sont attestés à Alésia : 21.59, 21.60 et 21.65.
4 - On ajoutera également le cas de l'autel de Bourbon-Lancy, 71.422, découvert dans un puits à proximité de thermes, et donc peut-être associé à eux.

découvertes en puits ne sont-elles pas exploitables : elles sont assez nombreuses – 28 au total – à ne mentionner que la structure, à savoir le puits, et non pas le contexte archéologique dans lequel celui-ci avait été aménagé et comblé, encore moins la séquence stratigraphique de son comblement.

Quelques cas peuvent retenir l'attention : le puits sud du sanctuaire des Bolards, à Nuits-Saint-Georges, où matériaux de construction, monnaies, mobilier céramique et fragments de stèles ou de statuettes ont été jetés pêle-mêle[1] ; le puits du chemin de Misery, à Crain, où des fragments de rondes-bosses, un pilastre et une stèle ont été découverts en 1860[2].

Dans le cas des Bolards, l'association d'éléments de mobilier archéologique aussi disparates pourrait correspondre à une action de nettoyage du sanctuaire[3]. Mais la présence de matériaux de construction, notamment de dalles et de tuiles, dans les strates les plus basses du comblement du puits indique probablement une action de destruction. Qu'elle soit volontaire ou non, les matériaux issus de cet événement devaient néanmoins être dégagés de l'espace afin que celui-ci puisse encore être utilisé. Dans le cas contraire, une strate de destruction aurait été identifiée dans la cour sud du sanctuaire. Le mélange de monnaies tardives et précoces découvertes dans le puits finit d'échafauder l'hypothèse : la mise au rebut dans ce puits est consécutive à une destruction ; les matériaux et le mobilier en provenant ont été ramassés indistinctement puis déversés dans le puits ; l'espace ainsi nettoyé a pu connaître une nouvelle utilisation. Dans le cas des Bolards, les éléments sculptés sont arrivés au terme de leur existence probablement en même temps que les structures qui les accueillaient, peut-être aussi à un moment où le rôle du sanctuaire était devenu obsolète.

Pour ce qui est du puits de Crain, on est en premier lieu frappé par la qualité de la plupart des fragments qui en sont issus. À ce jour, la Minerve 89.43 constitue par le souci du détail et le traitement de l'anatomie qui la caractérisent le plus bel exemplaire de statue de cette déesse chez les Éduens. Il est cependant difficile de suivre M. Quantin dans son interprétation d'un acte iconoclaste[4]: les mutilations des rondes-bosses ne présentent pas de caractère systématique. Cependant, ces fragments pourraient tout à fait provenir d'un lieu de culte à Minerve : on possède déjà la statue de culte, et la dédicace à la déesse inscrite sur la stèle 89.44 consolide cette hypothèse. L'homogénéité du style et du matériau employé pour

1 - Pour un détail du mobilier découvert dans le puits, voir Pommeret, 2001, p. 100. Pour le corpus de la statuaire éduenne, ce sont les objets 21.479, 21.491, 21.519 et 21.541 qui ont été découverts dans cette structure.

2 - Quantin, 1861.

3 - Pour illustrer ces aspects, voir le cas de la distribution et de la mise au rebut des offrandes au sanctuaire d'Apollon-Moritasgus, dans Cazanove *et alii*, 2012, p. 112-119 et fig. 18.

4 - Quantin, 1861, p. 7-8.

ces objets, un calcaire jaunâtre assez fin et tendre, pourraient indiquer qu'ils appartenaient à un ensemble assez cohérent, constitué d'au moins une statue de culte – la tête 89.42 appartenant vraisemblablement à une statue de Mars –, d'ex-voto et peut-être aussi de portraits. On regrette toutefois de n'avoir pas davantage de précisions sur les autres éléments jetés dans ce puits. Toujours est-il que ces mises au rebut pourraient témoigner de l'abandon du lieu de culte, doublé d'une vidange du mobilier qui lui était associé. En conséquence, aux Bolards comme à Crain, les mises au rebut dans les puits attestent de la destruction et de l'abandon d'un lieu de culte important. Mais cet abandon n'est pas forcément total, puisque le site ainsi nettoyé pouvait alors connaître un nouvel usage.

Dans ces deux cas, la mise au rebut relève d'un projet plus large concernant le lieu, et non pas seulement d'une gestion progressive d'éléments devenus obsolètes : c'est tout un système ornemental, cultuel et éventuellement architectural qui parvient au terme de sa pertinence.

Passons maintenant aux découvertes dans les caves. Nous avons précédemment analysé les découvertes dans l'habitat, en évoquant le cas des sous-sols[1]. Pour Alésia[2], les mises au jour dans les caves ont parfois été interprétées comme la preuve d'une résistance religieuse et idéologique aux conquérants romains[3]. Cette théorie ne résiste pas à un examen attentif des contextes stratigraphiques et du mobilier situé originellement dans ces espaces[4].

Les sous-sols partagent avec les puits et les fosses une même nature, celle de structures excavées. En plus d'accueillir les matériaux issus de l'effondrement, provoqué ou non, du bâtiment, il est tout aussi aisé de s'en servir comme dépotoir, c'est-à-dire comme structure de mise au rebut. Sur ce point, l'analyse de la séquence de remplissage de ces structures est essentielle. Elle permet en effet de déterminer l'intention : si l'on à affaire à une

1 - Voir le chapitre 9.2.3.

2 - Certainement le premier site pour lequel une telle interprétation a vu le jour ; elle a parfois été étendue aux caves d'Entrains et de Vertault.

3 - Le Gall, 1963, p. 154 : « Jupiter Optimus Maximus, Apollon...Peu importe, le vernis romain est si mince qu'il ne cache pas les dieux gaulois : ils ont donné à leur peuple l'exemple de la fidélité aux traditions nationales et de la résistance à l'influence du conquérant, ils ne l'ont subie que dans la mesure où ils l'ont bien voulu » ; p. 172 : « Lorsque les Gallo-Romains d'Alésia - et d'ailleurs, car des sous-sols analogues ont été retrouvés dans toute la Gaule - avaient renoncé aux vieilles demeures de leurs pères pour s'en construire de plus confortables grâce aux techniques que les conquérants leur avaient apprises, ils n'avaient pas pu imposer à ces dieux un pareil changement de leurs habitudes. Il avait donc fallu que chaque maison eût, pour les accueillir, son sous-sol qu'on embellit avec les moyens dont on disposait désormais afin de les honorer, mais qui leur rappelait cependant les huttes à demi enterrées que les hommes partageaient jadis avec eux. »

4 - On rappellera entre autres que les tables à pied unique qui ont été mises au jour dans les sous-sols alisiens sont beaucoup trop proches des *cartibula* romains pour que l'on soutienne l'hypothèse d'espaces privilégiés de la « résistance gauloise ». Voir en particulier 21.62, 21.63 et 21.64.

couche d'occupation recouverte d'une couche de démolition, on peut parler d'abandon pour le mobilier piégé dans la première strate. En revanche, si la séquence est inversée ou qu'un seul niveau remplit la structure, mêlant pêle-mêle mobilier domestique et matériaux de construction, l'archéologue peut est confronté à une vidange. Cependant, cette analyse n'a que rarement été faite avant une période récente, qui vit les techniques de l'archéologie de terrain s'étoffer et se professionnaliser.

Le cas de Fontenailles synthétise les problèmes liés aux découvertes dans les caves lorsqu'elles ne bénéficient que d'une faible documentation : un élément de notre catalogue, 89.60, aujourd'hui disparu, a été découvert « dans une cave profonde d'environ douze à quinze marches [...] [au lieu-dit « Les Vallées de Fontenailles », en compagnie d'une douzaine de sculptures similaires de 0,35 à 0,65 m de hauteur »[1]. On peut songer à la couche de matériaux de réserve probablement identifiée dans le quartier de Dermech, à Carthage[2]. Mais l'ancienneté de la mention de même que la nature des éléments – des « sculptures similaires » – rendent l'interprétation de cette structure bien difficile. La cave a-t-elle été utilisée comme un dépôt de matériaux à finalité artisanale? Ou plutôt ces « sculptures similaires » doivent-elles être comprises comme les témoignages d'un atelier de sculpteur ? Ou encore, ne s'agit-il ici que d'un dépotoir ?

Les puits et les caves ne sont pas les seules structures négatives à avoir été utilisées dans le cadre de mises au rebut. Les découvertes dans des dépotoirs sont importantes ; ces derniers pouvaient être de simples fosses.

Les fouilles de la nécropole de Pont-l'Évêque, près d'Autun, ont permis d'appréhender cet aspect du point de vue statistique : c'est ainsi que 60 % de la centaine de stèles découvertes sur place proviendraient de « structures ayant servi de dépotoirs », c'est-à-dire qu'elles furent jetées dans des fosses et mélangées à d'autres éléments de mobilier[3]. C'est une véritable mise au rebut, différente des enfouissements rituels évoqués plus haut. Ici la seule intention claire est de nettoyer un site ou une structure des objets n'ayant plus de fonction ou de place dans la nouvelle configuration des lieux, comme nous l'avons suggéré précédemment pour Crain et Nuits-Saint-Georges. Mais le cas de la nécropole de Pont-l'Évêque est important, car les mises au rebut y ont été accomplies probablement dans la seconde moitié du II^e^ s. ap. J.-C. Autrement dit, et à la différence des Bolards, le nettoyage du

1 - Lebeuf, 1738, p. 290.
2 - *B.C.T.H.,* 1899, Commission de l'Afrique du Nord du 21 février, p. CLVXIII.
3 - Venault *et alii*, 2009, p. 134-135.

site n'est pas accompagné d'un changement de fonction. Il arrive un temps où, dans la fréquentation du site, il est nécessaire de faire de la place, de jeter ce qui est obsolète, afin de répondre à une demande de continuité fonctionnelle. Toutes les mises au rebut ne sont donc pas synonymes de changement d'ère. Les stèles funéraires, éléments sacrés, pouvaient souffrir un enfouissement qui n'était pas nécessairement le fait d'un rejet absolu de la part des responsables du site.

Un cas similaire a été documenté à Entrains-sur-Nohain, lors des fouilles du chantier Chambault menées par J.-B. Devauges : les statues de divinités 58.68 et 58.70 ont été tirées d'une fosse-dépotoir datée par le mobilier associé de la deuxième moitié du I^er^ s. ap. J.-C. Le contexte général de découverte n'est pas cultuel, mais résidentiel. Qui alors prenait la décision de la mise au rebut ? En sanctuaire, cette décision devait normalement revenir aux officiants. Mais qu'en était-il en contexte privé ? S'agissait-il des propriétaires de la maison dans laquelle étaient exposées les statues ? Cette solution est envisageable, mais nos propos en début de chapitre ont participé à démontrer la complexité de traitement des effigies de culte. La seule crainte des dieux pouvait justifier l'accord préalable d'un prêtre ou l'accomplissement d'un rituel de désacralisation.

Aux Bolards, la question ne peut probablement pas se poser en ces termes : au cours de l'Antiquité tardive, le sentiment religieux et les institutions du culte ne sont pas les mêmes que durant l'époque julio-claudienne. Mais à Entrains comme ailleurs, au I^er^ s. de notre ère, le fait de jeter une statue de culte n'était peut-être pas un acte aussi facile à accomplir que trois siècles plus tard. Les témoignages écrits font défaut pour cette période du Haut Empire. Néanmoins, on peut considérer deux hypothèses, à nouveau en étudiant l'état de conservation des statues du chantier Chambault. La première est qu'elles ont été brisées accidentellement ; irréparables et donc inutilisables, elles avaient alors perdu leur caractère sacré. La seconde hypothèse est qu'elles ont été mutilées volontairement afin de les désacraliser : on s'expliquerait alors, dans les deux cas, la disparition des bras et de la tête[1], ainsi que la brisure horizontale du torse du dieu. Cependant, nous n'avons pas observé dans ces zones de rupture de traces d'outil qui marqueraient l'intentionnalité de la mutilation.

Au final, la question, comme dans de nombreux cas présentés plus haut, reste ouverte ; il demeure toutefois que la possibilité d'une mutilation volontaire en pleine époque païenne pose la question du sens, du ou des décideurs et de l'application de cette décision.

1 - S'il avait s'agit d'un accident, pourquoi alors réserver un traitement différent à la tête ?

Enfin, on peut attester d'une action de destruction qui ne peut laisser de trace que lorsque le travail est interrompu : il s'agit des débitages, probablement liés à la production de chaux. Le mode opératoire implique un certain soin, et non un démembrement anarchique ou une localisation symbolique de la mutilation. Les traces de sciage peuvent révéler ce soin de préserver le matériau tout en le préparant à un nouvel usage. Le site de Ménestreau a livré de nombreux fragments pouvant correspondre à ces pratiques[1], en particulier 58.291 et 58.293. Les fragments appartiennent à des statues débitées en moellons, peut-être à destination du bâti, mais leurs proportions n'excluent pas une utilisation dans les fours à chaux. La tête colossale d'Entrains, 58.121, devait peut-être connaître un destin similaire. On constate en effet un sciage dans la longueur, ce qui est une pratique inhabituelle, même dans une localité où la nature de la pierre permettait de recourir régulièrement à la scie[2]. À Alligny-Cosne (Nièvre), la statue municipale 58.2 a été sciée et débitée en trois tronçons : le buste, le corps jusqu'aux cuisses et les jambes des cuisses aux pieds. Enfin, à Chazilly, le caractère très fragmentaire des animaux 21.236 et le sciage de l'un d'entre eux rappellent les traitements subis par les cas précédents. Malheureusement, la nature même de ces pratiques économiques empêche toute réflexion d'ensemble ou toute tentative de quantification du phénomène : ces quelques exemples ne nous sont parvenus qu'en raison de l'interruption du travail.

On recense donc chez les Éduens des cas d'abandon *in situ*, des cas de mise au rebut, certainement pour des raisons différentes, et des cas de destruction pure et simple. Il est toutefois délicat d'exprimer ces observations sous forme statistique. Exception faite de la nécropole de Pont-l'Évêque, la grande majorité des découvertes n'a pas donné lieu à une analyse approfondie du contexte archéologique ou n'a pas livré les traces d'une gestion des éléments sculptés sur le temps long. En conséquence, toute tentative pour insérer des informations connues au sein d'un ensemble inconnu n'aboutirait qu'à des résultats trompeurs.

Au terme de ce chapitre, nous aurons tout du moins explicité autant que possible les contextes principaux dans lesquels ont été retrouvées les productions sculptées du corpus éduen. Nous aurons aussi atteint la fin de la chaîne opératoire de la pierre sculptée. Il reste maintenant à ouvrir le champ de la réflexion en confrontant les objets entre eux afin d'identifier les ateliers et les sculpteurs qui en sont à l'origine.

1 - Il n'est pas inutile de préciser que nous n'avons pas pu étudier directement le mobilier en pierre issu des fouilles du sanctuaire de Ménestreau, et ce dans l'attente d'une publication synthétique sur le site. En conséquence, nous basons notre discours sur les observations déjà effectuées par Fabienne Vieillard dans son mémoire de D.E.A. : Vieillard, 1993.

2 - Voir le chapitre 4.1.

Quatrième partie

Les ateliers de sculpture éduens

11. Les critères d'identification

11.1. Définitions

Nous avons déjà eu l'opportunité de présenter une première définition des ateliers de sculpture[1]. À cette occasion, nous avions distingué l'atelier en tant que structure de l'atelier en tant qu'ensemble stylistique. La première définition sera vue dans ce chapitre, grâce aux informations livrées par les fouilles archéologiques et par l'examen des éléments inachevés du corpus éduen. La seconde définition sera précisée avant que ne soient présentés les résultats du chapitre suivant. Dans ce dernier, nous ferons la distinction entre atelier et sculpteur isolé. Considérés hors de leur dimension structurelle, ces termes peuvent être définis ainsi :

- l'**atelier** est l'ensemble procédant de la réunion de plusieurs sculpteurs travaillant selon des modèles typologiques, stylistiques et iconographiques communs ;
- le **sculpteur** doit être appréhendé comme un ensemble stylistique issu de la reproduction de plusieurs motifs ou manières de faire, plus ou moins stéréotypés ;
- l'expression « **sculpteur isolé** » correspond à la production d'un sculpteur, caractérisée par une absence de socle stylistique et iconographique commun avec un ou plusieurs autres artisans, sans quoi on l'associerait alors à un atelier.

Cependant, en ajoutant la dimension structurelle auparavant écartée, on doit reconnaître qu'un sculpteur seul peut être un atelier. C'est une chaîne à laquelle manquent de nombreux maillons : certains sculpteurs isolés identifiés au chapitre suivant devaient probablement travailler en atelier, dans le sens collectif du terme. De la même manière, il ne fait aucun doute que des sculpteurs ont travaillé seuls, au moins durant une partie de leur activité. De plus, l'intervention de plusieurs artisans sur un même objet rend encore plus complexe l'identification des mains, pour ne rien dire des rapports potentiels de hiérarchie entre les sculpteurs.

Confrontés à ces difficultés indissociables de notre objet d'étude, nous espérons tout du moins dans cette partie broder le canevas qui sera enrichi, complété et corrigé par les découvertes et les chercheurs ultérieurs. Nul doute que les productions de sculpteurs isolés se verront attribuer à des ateliers, ou que les relations entre ces ateliers seront éclaircies par la mise au jour de chaînons manquants.

1 - Voir le chapitre 3.1.

11.2. Les inachevés

Les objets inachevés présentent deux intérêts majeurs : renseigner les étapes de réalisation et l'outillage employé[1] ainsi que marquer l'emplacement – du moins à l'échelle d'une agglomération – d'un atelier de sculpture sur pierre pris dans sa définition en tant que structure, et non pas en tant qu'ensemble stylistique.

Le corpus éduen livre un total de 36 objets laissés à différentes étapes de la chaîne opératoire. Nous avons écarté de ce décompte les stèles dont le revers constitue la seule partie simplement épannelée ou dégrossie. En effet, il est nécessaire de déterminer le degré d'inachèvement et d'observer les conditions de découverte de l'objet sculpté afin de savoir s'il a été utilisé ou non, du moins dans sa fonction originellement prévue. Si son emploi ne paraît pas possible, on peut donc en déduire que son lieu de découverte coïncide, au maximum à l'échelle du site, avec le lieu d'implantation d'un atelier de sculpture. Dans le cas où l'objet a été utilisé, la prudence s'impose, car on doit envisager qu'il a été éloigné de son centre de production. On se reportera donc au **tableau 10** afin de faire la part des choses.

Ces observations doivent conduire à ne considérer comme relevant d'un atelier proche du lieu de découverte que les objets dont l'utilisation n'est que peu plausible ou impossible. Il apparaît donc que seules quelques communes ont livré des éléments trop inachevés pour avoir été utilisés, témoignant alors de l'implantation indubitable d'un atelier.

À Alise-Sainte-Reine, la découverte de l'ébauche 21.126 l'atteste. On pourrait aussi ajouter que certaines productions très spécifiques au site, comme les pieds de *cartibula* ou les bustes du « dieu aux oiseaux », montrent qu'une véritable « statuaire autochtone », pour reprendre l'expression de S. Deyts[2], s'est développée dans la ville mandubienne. Nous ne manquerons pas d'apporter des informations supplémentaires concernant la production sculptée d'Alésia au chapitre suivant[3].

Pour Autun, la tête 71.260 n'est pas tout à fait terminée, ce qui signifie qu'un atelier local travaillait le marbre. Cela rejoint nos hypothèses concernant l'emploi des marbres exploités aux alentours du Beuvray[4]. Mais les sculpteurs locaux ne travaillaient pas que ce matériau : nous avons déjà parlé de la stèle 71.390, où les visages et surtout les attributs n'en sont pas encore à la taille de finition. La stèle a été taillée dans un calcaire grossier. Il existait

1 - Se reporter au chapitre 9.
2 - Deyts, 1987.
3 - Voir les chapitres 12.1.2 et 12.2.1.
4 - Voir le chapitre 7.3.

donc à Autun une offre assez diverse en terme de qualité, peut-être plus diverse encore que dans d'autres agglomérations éduennes. Concernant les stèles funéraires, le grand corpus éduen est en lui-même le signe de l'implantation de plusieurs sculpteurs, sur une période plus ou moins longue. Mais ce n'est pas la stèle 71.353 qui permet de l'affirmer en tant qu'ébauche. En effet, le large excès de matière dans l'angle inférieur gauche a bien été aplani par le sculpteur ; on distingue encore les marques de la pointe. Par ailleurs, le poids ainsi laissé à la stèle lui permettait peut-être un meilleur maintien dans le sol.

Concernant Chantenay-Saint-Imbert, c'est la stèle ou statuette 58.40 qui constitue la preuve de la présence physique d'un atelier. L'hypothèse avait d'ailleurs été avancée par les premiers rapporteurs de la découverte[1]. On regrettera néanmoins de n'avoir pas retrouvé la trace de cette ébauche aujourd'hui.

Pour Nuits-Saint-Georges, la stèle funéraire 21.454 est dans un stade de travail assez comparable à l'ébauche précitée d'Alésia. Son utilisation paraît impossible, à moins qu'elle n'ait été retaillée[2]. Quand bien même, le travail a été interrompu, ce qui signifie que le sculpteur a dû travailler à proximité immédiate du lieu de découverte de l'ébauche.

Enfin, les ébauches de la carrière de Saint-Boil auraient suffi dans un autre contexte à identifier un atelier, si ce n'avait été pour les fouilles qui les ont mis au jour. Et ce sont bien justement avec les apports de l'archéologie de terrain que nous poursuivons ce tour d'horizon des ateliers éduens en tant que structures.

11.3. L'apport des fouilles

L'attestation archéologique la plus ancienne concernant un atelier de sculpteur a probablement été relevée par J.-G. Bulliot. Pour lui, la découverte de la statuette 71.187, qui fit un temps partie de sa collection particulière, s'est faite dans un atelier de sculpteur situé près du théâtre d'Autun[3], où elle était peut-être associée à une seconde statuette[4]. Cependant, le caractère très laconique de la mention de Bulliot ne permet pas d'être assuré de l'existence de cet atelier.

Toujours au XIX^{e} s., près de Saint-Léger-du-Bois, des fouilles au lieu-dit

1 - Bertrand et Barre (de la), 1905, p. 370.
2 - L'hypothèse d'une mutilation ne doit pas être retenue, car dans ce cas on s'expliquerait mal la nécessité des coups de ciseau portés sur le fond de la stèle.
3 - Bulliot et Thiollier, 1890, p. 207, note 1.
4 - A. Rebourg, dans la CAG 71/1, p. 141.

« Vergennes » ont mis au jour une carrière de pierre, enregistrée dans l'**Annexe 1** au n° 29. Sur place ont été trouvés des outils, dont un pic et des coins de carrier. Ce mobilier devait être transporté à Autun, à l'époque au musée de la Société éduenne, mais ce ne fut jamais le cas[1]. Toujours est-il que dans cette carrière ont aussi été trouvées une statue, 71.546, ainsi que des ébauches de stèles et de sarcophages. Un atelier était donc sans aucun doute implanté dans cette carrière.

Le deuxième cas d'atelier dans une carrière a été beaucoup plus récemment étudié : il s'agit de la carrière de Saint-Boil, à laquelle nous avons donné le numéro 26 dans l'**Annexe 1**. Découverte en 1971, elle a été fouillée les années suivantes par G. Monthel et M. Pinette[2]. L'atelier était implanté dans un bras de la carrière où le travail avait été interrompu. Le mobilier céramique et un denier de Caracalla César ont daté son activité dans la deuxième moitié du II^e^ s. ap. J.-C. Les objets et fragments laissés sur place, dont la plupart ne sont encore qu'ébauchés, sont assez nombreux : neuf au total, auxquels on peut ajouter des gravures en faible relief exécutées à même le front de taille[3]. Cet atelier est exceptionnel à plus d'un titre, car il présente aussi des bustes taillés dans la roche, dont un, 71.604, a pu servir de modèle. Le buste féminin enregistré sous ce numéro avait par ailleurs été réalisé par-dessus un buste masculin antérieur qu'on devine encore sous le vêtement. Ces deux bustes ont probablement été conçus comme des modèles : achevés, ils ne pouvaient être en l'état détachés du banc rocheux sans que le sculpteur ne prenne le risque de les briser. Malheureusement, ce visage féminin n'est pas fidèlement reproduit dans les représentations découvertes *in situ*. Il demeure aussi la possibilité qu'il s'agît d'un exercice de la part d'un sculpteur, peut-être à l'image des bas-reliefs des numéros 71.605 et 71.606. Dernière possibilité, et en revenant à l'hypothèse d'un modèle, mais au-delà d'un modèle stylistique, ces bustes ont pu constituer une référence géométrique pour le report des proportions de la tête, des traits du visage et du buste.

Il s'agit là des trois seules attestations archéologiques de l'implantation physique d'ateliers dans un espace donné. Il faut toutefois reconnaître que les informations livrées par la carrière de Saint-Boil sont plus fiables que celles concernant la carrière de Vergennes ou l'atelier supposé d'Autun. Malgré cela, les ébauches ont révélé des ateliers, et nous verrons que les recherches menées sur le plan stylistique en identifieront encore davantage. On notera

1 - Bulliot, 1888, p. 215.
2 - Monthel, 1974, 1984, 1986a et 1986b, 1996, 2002 ; Monthel et Pinette, 1977.
3 - 71.596 à 71.606.

simplement en clôture de ce chapitre les données suivantes : des ateliers en tant que structures ont été implantés à Alésia, Autun, Chantenay-Saint-Imbert et Nuits-Saint-Georges, ainsi que dans les carrières de Saint-Léger-du-Bois et de Saint-Boil. Ces deux derniers cas mis à part, on constate qu'à Autun et à Chantenay-Saint-Imbert, les ébauches ont été découvertes dans un probable contexte d'habitat ; le doute demeure pour Alésia. Enfin, pour Nuits-Saint-Georges, l'ébauche 21.454 a été mise au jour dans la nécropole des Bolards.

Il ressort de ces trop rares exemples que le travail du sculpteur peut tout aussi bien être accompli au sein de la carrière, donc loin des clients potentiels, mais plus près du matériau brut ; il était aussi mené dans l'habitat, probablement dans de petits ateliers, et dans les nécropoles, où dans les deux cas l'offre était géographiquement proche de la demande. Il est parfaitement vraisemblable que les sculpteurs travaillaient aussi dans les sanctuaires ou dans leur voisinage proche. Dans ce second cas de figure, et lorsque l'atelier était implanté dans la carrière, c'était le bloc brut qui était acheminé, et non l'objet fini.

12. Ateliers et sculpteurs isolés

Ce chapitre a pour objectif de justifier de l'association de certains éléments du corpus éduen à des ateliers ou à des sculpteurs isolés, en suivant les définitions présentées précédemment. Nous commencerons par les ateliers qui nous paraissent les plus importants en raison de la large répartition spatiale de leurs productions, dépassant parfois les limites de la *civitas* éduenne. Par la suite, le propos suivra un cheminement géographique en raison du caractère très local de l'activité des autres ateliers éduens : département, « pays », site et agglomération majeure le cas échéant. Chaque atelier ou sculpteur verra sa production illustrée par une planche photographique. Pour une synthèse de ce chapitre, on se reportera aux **tableaux 11** à **14**.

La méthode d'attribution des productions à tel atelier ou tel sculpteur isolé mérite d'être expliquée. Conformément aux définitions données plus haut, les identifications d'ateliers et de sculpteurs sont faites de manière « inductive », pour paraphraser S. Santoro[1], c'est-à-dire en considérant des groupes de productions homogènes du point de vue du style, mais aussi, lorsque cela est possible, en prenant en compte les facteurs typologique, iconographique et technique.

À cela doivent encore s'ajouter les dimensions géographique et temporelle. Le raisonnement ne peut pas se faire uniquement à une échelle strictement locale. Nous le verrons, les productions d'un même sculpteur peuvent se retrouver en deux endroits éloignés au sein de la *civitas*, lorsqu'il ne s'agit pas mises au jour sur au moins deux territoires de cités. Il arrive cependant un moment auquel la distance rend très improbable la réalisation de deux objets ou plus par un même artisan. Pour donner un exemple extrême, le musée de Požarevac, en Serbie, conserve un petit groupe en marbre figurant un couple de divinités assises, de face, sur un banc orné[2] ; les similarités avec les « couples éduens », notamment ceux d'Entrains et des environs, sont frappantes. Mais dans ce cas, l'éloignement entre les objets comparés rend peu crédible une attribution au même sculpteur.

En plus du style, de la typologie, de l'iconographie, des techniques utilisées et de la cohérence chronologique et géographique, nous devons encore rajouter deux facteurs d'attribution : le rapport de proportions dans la figure humaine et le matériau employé. Comme nous allons le voir, le canon mis en œuvre dans la représentation du corps humain est

1 - Santoro, 2007, p. 118.
2 - Tomović, 1992, n° 209, p. 120, fig. 47.6-7.

déterminant, car il peut tout à la fois renseigner sur les modèles, la formation et les habitudes iconographiques des artisans. Il peut en même temps servir à identifier des sculpteurs ou des ateliers, du moins lorsque l'on observe une récurrence du rapport de proportions. Enfin, le matériau a aussi son importance. Sur ce point, deux cas de figure sont imaginables si l'on considère la manière dont travaillaient les artisans :

- une activité intense, dans le cadre d'une commande ou du moins d'une demande très forte, mais sur un temps court ;
- une activité modérée, correspondant aux besoins ponctuels des populations, et théoriquement sur un temps long.

Dans le premier cas, un ou plusieurs artisans travaillent en peu de temps sur un lot de matériaux qui leur est alloué ou qu'ils se sont procuré. On pourra alors constater une cohérence dans la pierre employée. Dans le second cas, on s'attendra davantage à des variations dans le matériau, mais sans perdre de vue la possibilité d'un approvisionnement à même la carrière, étalé sur plusieurs années. Pour faire la part des choses, il sera nécessaire de prendre en compte les résultats présentés dans la partie précédente, et en particulier les questions de carrières et de matériaux développés au chapitre 7.

C'est donc avec l'ensemble de ces critères que nous allons maintenant présenter les ateliers et sculpteurs isolés du territoire éduen.

12.1. Les ateliers du nord de la *civitas*

12.1.1. L'atelier de la Côte

À la suite de S. Deyts[1], nous souscrivons à l'hypothèse de l'existence d'un « atelier de la Côte », dont la production se retrouve de Marsannay-la-Côte à Bouzeron, près de Chagny. Mais sa définition stylistique, son organisation et sa période d'activité constituent trois points assez complexes qui font de cet atelier un cas unique en territoire éduen.

L'« atelier de la Côte » ne doit pas être appréhendé comme une entité monolithique, mais comme le travail conjoint de plusieurs artisans, sur une période probablement assez longue et selon des modèles et des manières de faire communs. La trame globale de cet atelier est la suivante :

1 - Deyts 1971, 2001 et 2010.

- Les productions concernent les domaines funéraire et cultuel.
- L'atelier n'a produit ni ronde-bosse ni représentation à l'échelle humaine. Les figures sont assez tassées : le canon employé est compris entre 1/4,5e et 1/5e. Ce canon n'est que rarement dépassé.
- Les défunts comme les divinités sont toujours[1] représentés en pied et debout. L'hiératisme qui les caractérise n'est que rarement contrarié pour les couples – par un léger trois quarts –, pratiquement jamais pour les figures seules.
- Sur les stèles funéraires, le vêtement est toujours le même : une tunique sans col ni capuche tombant en lourds plis parallèles, dont deux pans retombent le plus souvent de l'avant-bras jusqu'au bas du vêtement, achevé par une légère courbe. Un manteau vient parfois compléter l'habit féminin : il peut couvrir la poitrine et retomber en un pan unique sur l'épaule droite.

Des sculpteurs différents ont produit des stèles correspondant à ces grandes caractéristiques. Ils sont regroupés en un atelier appelé **Côte 1**. Le premier sculpteur, **Côte 1-1**, est le mieux représenté (pl. 17-18). Il a réalisé des stèles funéraires[2], mais aussi une stèle figurant un « dieu aux oiseaux », 21.251. Son style est assez homogène lorsque l'on s'intéresse aux traits masculins : un visage assez massif, des arcades sourcilières basses, ouvrant sur des cavités oculaires le plus souvent lisses, donnant au visage un aspect rude ; une barbe en collier, poursuivie par une moustache bien marquée ; une bouche large aux commissures appuyées et tombantes. On retrouve aussi sa manière de faire dans les stèles funéraires figurant des hommes seuls : un large pli central sur toute la longueur de l'habit, s'évasant vers le col et bordé de deux plis latéraux plus étroits ; le tout est flanqué de deux plis plus larges ; suivent ensuite les longues manches retombant jusqu'au bas de la tunique. Le canon qu'il emploie est la plupart du temps de 1/4,7e, même si 21.419 culmine à 1/5e et 21.392 descend à 1/4e. Enfin, le sculpteur **Côte 1-1** avait pour habitude d'employer un ciseau rond, outil dont on retrouve assez peu fréquemment les traces dans la *civitas*. Elles sont particulièrement visibles sur les stèles 21.158, 21.391 et 21.420.

Un second sculpteur, **Côte 1-2**, est identifié par les stèles 21.421 et 71.427 (pl. 18). Son style est assez proche de celui de l'artisan précédent, mais il emploie un canon plus grand : 1/6e pour la première stèle et 1/5,5e pour la seconde. De plus, ses visages sont

1 - À une exception près, 21.360, dont l'attribution à l'atelier demeure hypothétique.
2 - 21.139 ; 21.158 ; 21.189 ; 21.201 ; 21.391 ; 21.392 ; 21.419 et 21.420.

nettement plus tassés que ceux de son homologue ; les mâchoires, particulièrement, sont assez rectilignes. On retrouve d'ailleurs une parenté de visages entre ceux du père de la stèle 21.421 et du défunt sur une stèle découverte à Marsannay-la-Côte, près de Dijon, et donc en territoire lingon[1]. On attribuera en conséquence cette dernière stèle au sculpteur **Côte 1-2**.

Un troisième et dernier sculpteur, dénommé ici **Côte 1-3**, a produit les stèles suivantes : 21.185, 21.279, 21.377, 21.645 (pl. 18-19). Cet artisan a développé un style très personnel, allant vers une simplification des formes et des drapés. Néanmoins, son rattachement à l'atelier est assuré par le fait qu'il reprend dans ses grandes lignes le traitement des plissés des autres sculpteurs, surtout de **Côte 1-1**. Le canon employé est d'une grande régularité : entre 1/4,5^{e} et 1/4,7^{e}. Les dimensions des stèles réalisées par cet artisan sont du même ordre de grandeur : entre 88 et 99 cm de haut pour une largeur entre 47 et 62 cm.

On notera que cinq stèles du corpus éduen ont pu être taillées dans l'atelier de la **Côte**, mais chacune pour des raisons différentes sort soit du cadre général, soit des productions des sculpteurs identifiés (pl. 16-17)[2].

Trois stèles de **Côte 1-1** et une de **Côte 1-2**, découvertes à Nuits-Saint-Georges, ont été datées par la stratigraphie de la fin du I^{er} s. ap. J.-C. : 21.391, 21.392, 21.420, et 21.421. Nous avons resserré cette datation à la dernière décennie du siècle en raison de la présence du nom du défunt seul et au datif, élément caractéristique du I^{er} s. de notre ère. Comme cette datation nous semble trop étroite pour dater l'activité d'un artisan, qui peut aisément s'étendre sur une génération, on retiendra donc la suivante : fin du I^{er} et début du II^{e} s. ap. J.-C.

Enfin, on relèvera qu'en marge de l'atelier **Côte 1** se reconnaissent des sculpteurs isolés, comme **Gilly-lès-Cîteaux** et **Meuilley**. Il est clair que ces artisans ont subi, d'une manière ou d'une autre, l'influence de l'atelier et des sculpteurs qui y appartenaient. Mais leur rattachement n'est pas évident, que ce soit en raison du style, de l'iconographie ou du caractère très local de leur production. Ils seront donc présentés à la suite des ateliers du Beaunois.

1 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 3556.
2 - 21.196, 21.197, 21.371, 21.395 et 21.490.

12.1.2. L'atelier de l'Auxois

Le territoire mandubien a livré de nombreux éléments sculptés appartenant indubitablement à un même atelier. Ses productions se retrouvent à Alésia, plus précisément au sanctuaire d'Apollon-Moritasgus, et aux Sources de la Seine. La grande proximité iconographique entre ces éléments peut être complétée par des nuances stylistiques qui permettraient, peut-être, d'identifier deux sculpteurs, ou bien alors une modification du style d'un seul et même sculpteur.

Les caractéristiques de cet atelier sont les suivantes : le visage est rond et les traits sont bien modelés ; les cheveux sont traités en mèches souples, éventuellement enroulées sur elles-mêmes sur la frange frontale, mais toujours en faible relief ; les globes oculaires sont vides et les yeux sont rendus par des paupières supérieures épaisses, distinctes de l'arcade sourcilière par une incision ; la paupière inférieure n'est pas représentée ; les pommettes sont assez hautes ; le nez est légèrement épaté, les narines sont remontées, un peu asymétriques, et certainement percées au trépan ; les lèvres sont charnues et la bouche forme une faible courbe vers le bas.

Le fait que de telles caractéristiques, si clairement identifiables, soient reproduites avec exactitude sur autant d'objets est un cas unique en soi pour l'ensemble du territoire éduen étendu. De petites variations posent néanmoins question : on distingue ainsi deux ensembles, **Auxois 1** et **Auxois 2** (pl. 12). Ce deuxième ensemble se caractérise par un modelé plus appuyé de la bouche, notamment par une saillie des lèvres à laquelle concourt un sillon naso-labial nettement indiqué. Enfin, le nez est plus fin et ne s'élargit pas avant les narines, comme c'est le cas pour **Auxois 1**. Ces différences sont assez ténues. Il est donc difficile de soutenir avec assurance que deux mains bien distinctes sont à l'origine de ces ensembles. Il est toutefois envisageable, mais difficile à démontrer qu'il s'agisse bien là d'un maître et de son apprenti. Une autre hypothèse serait de reconnaître ici le travail d'un même artisan qui se serait perfectionné avec le temps ; l'aboutissement de son travail pourrait être représenté par 21.750 et 21.978, où la précision du ciseau et la douceur des formes sont à leur point culminant. Quoi qu'il en soit, il demeure que l'attribution de ces deux ensembles au même atelier est très plausible, sinon assurée.

Enfin, on pourrait plus hypothétiquement attribuer à cet atelier, sans qu'il soit possible de reconnaître des mains particulières, la statue d'Hygie 21.16 et un enfant en langes, 21.89, découverts au sanctuaire d'Apollon Moritasgus, 21.89 ; on peut ajouter une tête des

Sources de la Seine, 21.719 (pl. 11). On observe en effet sur ces objets une parenté du modelé des traits du visage et du traitement des yeux, mais pas de cohérence stylistique comparable à celle présentée pour **Auxois 1** et **Auxois 2**. D'autres fragments découverts à Alésia peuvent également appartenir au même atelier[1].

Sa période d'activité est renseignée par les fouilles récentes de ce même sanctuaire[2]. Des fragments sculptés[3] ont été retrouvés entre deux niveaux, l'un donnant un TPQ hadrianique, et l'autre donnant un TAQ au début du III^{e} s. On considèrera donc que l'atelier de l'Auxois est actif dans la deuxième moitié du II^{e} s. ap. J.-C.

12.1.3. Auxerre-Escolives

Au nord-ouest du territoire éduen et dans l'actuel département de l'Yonne, nous avons identifié entre Auxerre et Escolives-Sainte-Camille un atelier dont les sculpteurs expérimentés ont réalisé des reliefs caractérisés par leur qualité et parfois aussi par un certain maniérisme.

Dans un premier temps, on doit rapprocher les blocs 89.3 et 89.52. La « mise en page » de l'espace figuré y est la même : trois assises, dont la médiane comprend le corps, de la naissance du cou à mi-cuisse ; deux pilastres latéraux décorés de rinceaux rythmiques en faible relief. Dans tout le corpus éduen, seuls ces trois blocs présentent ces caractéristiques. Mais les différences, à la fois dans le rendu des feuilles – dépression centrale pour l'une, incision pour l'autre – et des drapés – multiplication des plissés dans la première, confinant à un effet de « drapé mouillé » – doivent conduire à reconnaître deux artisans distincts. Le bloc d'Auxerre est sans aucun doute issu du même atelier, sinon de la même main, que plusieurs éléments de monuments funéraires provenant de Sens[4].

Vu la concentration de monuments de ce niveau d'exécution dans la capitale des Sénons, il y a donc tout lieu d'identifier ici la production d'un atelier que nous appellerons **Sens** (pl. 38). Ce même atelier doit aussi être à l'origine du bloc 89.11, très comparable du

1 - Il n'est pas impossible que deux têtes appartiennent à cet atelier : 21.107 et 21.109. Le traitement des yeux et de la bouche concorderait. Une vérification demeure indispensable, car elle pourrait bousculer une datation précoce proposée par J.-J. Hatt pour la tête 21.109.
2 - Cazanove, 2011.
3 - Publication à paraître.
4 - Pour le traitement des plissés, on reconnaîtra surtout un trait commun avec Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 2802. Pour l'agencement du manteau sur le buste de l'homme, le bloc n° 2797 est le plus proche.

point de vue de l'agencement de la *paenula* à un nouveau monument sénon[1]. Un autre bloc d'Auxerre doit attirer l'attention : 89.2. Il est particulièrement proche d'une série de monuments funéraires sénons de grandes dimensions et de haute qualité de réalisation[2]. Il partage avec eux le très haut-relief et la souplesse des poses. On retrouve aussi les mêmes bottines à ourlets et les mêmes pilastres latéraux à large base[3]. Autre détail important : les incisions courbes partant de la naissance du genou sont reproduites presque à l'identique sur l'une de ces stèles[4]. À nouveau, il est clair que ce bloc provient du même atelier sénon. Peut-être a-t-il cependant été réalisé par un sculpteur différent : on relève moins de profusion dans le traitement des vêtements et moins de maniérisme dans les positions du corps et des mains. C'est la stèle 89.9 qui semble opérer le lien entre les deux styles : plissés nombreux, mais rendus par un jeu de reliefs et de canaux creusés ; présence des deux incisions au début du genou.

Les pupilles creusées au trépan du bloc 89.11 donnent un TPQ dans les années 130 ap. J.-C. Cependant, l'impression que l'on a lorsque l'on considère la facture globale tend plutôt à indiquer une datation au moins sévérienne, mais à défaut de repère plus fiable, nous retiendrons pour *terminus* 130 de notre ère.

12.1.4. Les ateliers de Langres

Un paragraphe sur les ateliers lingons pourrait sembler hors de propos s'il n'était pas évident que des productions de ces ateliers ont été retrouvées chez les Éduens et les Mandubiens[5]. Aussi allons-nous présenter trois ensembles distincts qui trouvent vraisemblablement leur origine chez les artisans de l'antique *Andemantunum*.

Grâce aux recherches récentes de S. Deyts sur la question[6], il est possible d'associer les stèles funéraires à pyramidions de Langres et de Dijon à un même atelier, que nous appelons ici **Langres 1** (pl. 28). Cette particularité de la forme des monuments funéraires se retrouve sur une stèle de Gevrey-Chambertin, 21.277. Cette localité est située

1 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 2803.
2 - *Ibid*., n° 2791 à 2793.
3 - Notamment pour i*bid,* n° 2791.
4 - *Ibid.*, n° 2792.
5 - Ce constat, au moins pour les Éduens, a été opéré de longue date par S. Deyts : Deyts, 1971.
6 - Deyts, 2010.

aux confins des territoires éduen et lingon. La stèle en question est particulièrement proche d'un pilier de Langres[1] : peut-être y aurait-il lieu d'identifier ici un même sculpteur, du moins si le monument de Langres n'était pas dans un si mauvais état de conservation. Les repères chronologiques concernant l'activité de cet atelier sont établis sur un critère iconographique, à savoir le traitement de la coiffure de la défunte de la stèle de Gevrey : deuxième moitié du II^e^ s. ap. J.-C.

Nous avons également identifié un sculpteur isolé, **Langres 2**, à l'origine d'une stèle découverte à Alésia (pl. 28). La triade de déesses 21.54 connaît en effet un parallèle tout à fait remarquable avec une statuette de Langres[2], figurant une déesse assise sur un siège ouvragé. On retrouve pour cette déesse comme pour celles du centre et de droite du groupe d'Alésia le même traitement du vêtement, remontant sur le sein droit et couvrant partiellement le bras ; un pan, passé sur la cuisse gauche, retombe en plissés gradués entre les jambes. Plus remarquable du point de vue du style du sculpteur, on remarque pour chacune des déesses la marque discrète du nombril, donnant l'impression d'un vêtement plaqué sur le corps. De plus, les enfants, présents sur les deux objets sont très proches : le corps est potelé, mais bien modelé et sans excès adipeux ; les cheveux forment de grosses boucles, mieux détachées derrière les tempes et au niveau de la nuque. Toutefois, la statuette de Langres semble plus aboutie : un vrai souci du détail est visible dans le vêtement et dans le siège décoré, tandis que le groupe alisien est sensiblement plus lisse. Mais ce point ne nous semble pas suffisant pour infirmer l'hypothèse d'un même artisan à l'origine des deux objets. On regrettera néanmoins d'ignorer sa période d'activité.

Enfin, S. Deyts a déjà rapproché plusieurs visages semblables de jeunes hommes découverts à Dijon et à Langres[3]. Les rapprochements sont à la fois plastiques et techniques :

- La chevelure est composée de mèches mi-longues en relief, retombant sur la nuque en dissimulant partiellement les oreilles, et disposées de façon rayonnante par rapport au front ; dans le cas de la sculpture funéraire de Dijon, les mèches sont ramassées et plutôt anguleuses ; pour la tête de Langres, elles ont reçu un traitement plus abouti : les cheveux ondulent légèrement, les mèches sont relevées et détaillées par des reliefs.

1 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 3276.
2 - *Ibid.*, n° 3225.
3 - Pour Dijon, une tête et une stèle funéraire monumentale : Deyts, 1976, p. 91 ; Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 3490. Pour Langres, une tête de probable divinité : *ibid.*, n° 3223.

- Passé un front bas, le nez se caractérise par une large arête aplanie et un bout arqué ; les ailes sont bien dessinées et les narines ont été réalisées au trépan.
- Les yeux sont grands, faiblement effilés et dominés par des arcades sourcilières en léger arc de cercle. Les pupilles ont été creusées en hémicycle par un ciseau.
- La bouche est entrouverte et charnue. Elle accuse globalement un modelé de qualité : le philtrum est profond, la lèvre supérieure est doucement retroussée et la lèvre inférieure est épaisse et saillante.
- Le menton est en galoche et comporte une légère fossette.

D'un point de vue stylistique plus large, la légère torsion de la nuque et la facture globale de ces têtes révèlent des influences de la statuaire d'inspiration hellénistique, en vogue dans la seconde moitié du II^{e} s. ap. J.-C. ; au moins le traitement des yeux doit-il dater ces têtes après les années 130 de notre ère.

Ces éléments présentés, il nous semble assez clair que les statuettes faites par le sculpteur **Nuits 3** s'inspirent directement de cette production de qualité, mais en réduisant l'échelle de réalisation. Le travail de cet artisan sera présenté à la suite des ateliers du Nuiton.

12.2. La Côte-d'Or

12.2.1. Alésia

Nous avons précédemment décrit l'atelier de l'Auxois, dont une partie de la production est identifiée au sanctuaire d'Apollon-Moritasgus, à Alésia. Ailleurs dans la ville mandubienne, un autre atelier prend le relais : **Alise 1** (pl. 1)[1]. On le retrouve dans une série de représentations de divinités masculines aux types variés : des bustes, des stèles et une statuette. Mais les choix iconographiques sont assez cohérents d'un objet à l'autre : les cheveux sont bouclés, couvrent les oreilles et retombent sur le haut de la nuque ; la barbe est fournie, également bouclée et surmontée d'une moustache saillante. On distinguerait au sein de cet atelier deux ensembles pouvant correspondre au travail de deux artisans.

Alise 1-1 est un ensemble dans lequel les détails sont difficiles à appréhender en raison de l'érosion des surfaces, facilitée par le matériau choisi – un calcaire à entroques

1 - La seule production de l'atelier de l'Auxois a avoir été retrouvée ailleurs que dans le sanctuaire est la tête 21.107, mais son appartenance à l'atelier est hypothétique.

grossier et à la surface irrégulière, extrait directement sur le plateau. On reconnaît cependant une parenté entre deux bustes du « dieu aux oiseaux » que nous avions déjà eu l'occasion de développer[1] : 21.9 et 21.4. Malgré l'érosion très avancée du buste d'En Surelot, on reconnaît la même manière de faire dans la composition globale, le vêtement, la barbe et la moustache, les arcades sourcilières et les cheveux. La « signature » de l'artisan **Alise 1-1** se retrouve en effet dans les arcades sourcilières, longues et obliques, se rejoignant en triangle pointe en haut dans l'axe du visage, ouvrant sur des yeux plus suggérés que figurés. Cette particularité de style donne au visage un aspect légèrement soucieux et revêche. C'est bien le même visage masculin que l'on retrouve dans le fragment de « couple éduen » 21.49. Il suffit ensuite de comparer le traitement des plissés du manteau pour comprendre que le groupe 21.48 a été réalisé par le même sculpteur : pan du vêtement tombant à la verticale depuis l'épaule droite, série de triangles pointe en bas sur la poitrine.

Les deux fragments imputables à l'artisan **Alise 1-2** sont de meilleure facture et l'état de conservation permet de mieux apprécier les détails du visage. Sur les deux têtes 21.30 et 21.44, le traitement de la moustache est rigoureusement similaire. Néanmoins, en l'absence d'une documentation iconographique de qualité, le rapprochement entre ces deux objets demeure hypothétique. Dans tous les cas, leur appartenance à l'atelier **Alise 1** nous semble plus sûre, car on retrouve les mêmes grands traits présentés plus haut.

Grâce à la fouille récente du petit sanctuaire d'« En Surelot »[2], on peut replacer dans le temps le buste découvert à cette occasion : sa mise au jour dans une strate de démolition le date entre le milieu du II^{e} s. ap. J.-C. et le début du IV^{e} s. En conséquence, l'activité de l'atelier **Alise 1** doit se situer entre 150 et 300 de notre ère.

Le reste des productions d'Alésia ne peut qu'être associé à des sculpteurs isolés dont la période d'activité n'est pas connue :

- **Alise 2** représente deux objets : 21.23 et 21.33. La bonhommie des figures, le nez épaté et les proportions particulièrement ramassées – le canon employé est d'environ 1/3,5^{e} seulement – identifient sans doute une même main (pl. 1).
- **Alise 3** correspond à deux statues de jeune homme exécutées en ronde-bosse : 21.116 et 21.117 (pl. 1-2). Le hanchement et le modelé des chairs sont similaires, pour autant qu'on puisse apprécier ces points communs au travers des photographies disponibles.

1 - Lamy, 2014.
2 - Osanna et Vacca, 2011.

La qualité d'exécution de ces statues, reproduisant assez adroitement le type de Praxitèle, est à noter. Il semble peu probable que plusieurs sculpteurs travaillant ainsi se soient succédé à Alésia. Il est possible aussi que ces statues n'aient pas été réalisées sur place, mais importées. Quoi qu'il en soit, leur exécution par un même sculpteur nous paraît hautement vraisemblable.

- **Alise 4** se définit dans un premier temps par deux petits piliers figurés, autels ou pieds de *cartibula*, figurant un *genius* de trois quarts droit et levant le pied gauche : 21.321 et 21.63. La découverte du premier à Marigny-le-Cahouët indique que les productions de ce sculpteur pouvaient circuler dans les installations humaines périphériques au Mont Auxois. C'est cependant avec davantage de prudence que nous lui attribuons l'exécution du pied de *cartibulum* 21.62. On retrouve en effet le même traitement assez bancal des figures, ainsi que les grosses mèches rondes de cheveux, par ailleurs comparables au travail du sculpteur Alise 2 (pl. 2).

12.2.2. Les Sources de la Seine

Les Sources de la Seine ont livré un mobilier sculpté particulièrement abondant, ce qui permet de brosser un tableau assez fiable de cet artisanat sur le sanctuaire, au cours de ses quelque trois siècles d'occupation. Nous avons déjà vu le cas de l'atelier de l'**Auxois**. Il ne s'agissait pas de l'unique atelier actif sur le site à cette période. Mais il est difficile de faire la part des choses entre style et iconographie, entre sculpteurs et ateliers. Les grandes différences que l'on constate, notamment dans le traitement des bustes, démontrent que plusieurs sculpteurs se sont succédé au cours du temps. Certains ont d'ailleurs travaillé à la même époque. En effet, l'intense fréquentation du site a nécessité l'installation plus ou moins longue de différents artisans. Ceux-ci ont probablement été en compétition les uns avec les autres, du moins pour la réalisation des bustes. En revanche, il est peu plausible de considérer qu'un même atelier, fort de plusieurs sculpteurs successifs, ait opéré sans interruption sur toute la durée de fréquentation du sanctuaire. Au terme d'un examen détaillé, nous pensons être en mesure d'identifier trois ateliers, en plus de celui de l'**Auxois**, et d'attribuer un certain nombre de réalisations à huit sculpteurs isolés.

Source 1 est l'atelier ayant produit les statuettes d'enfants debout tenant des

animaux dans leurs bras : 21.966, 21.972, 21.973 et 21.1012 (pl. 38). Les quatre objets et fragments sélectionnés se rejoignent par la position des mains sur le corps de l'animal, mais le traitement du vêtement entre les deux statuettes les mieux conservées indique l'intervention d'au moins deux sculpteurs travaillant selon un modèle commun.

Source 2 est l'atelier à l'origine de deux types d'objets distincts : les bustes souriants et les hommes en pied et en stèle (pl. 39-41). C'est une particularité iconographique des Sources de la Seine que de représenter le buste d'un pèlerin, homme ou femme, le visage fendu d'un large sourire. Ce point seul pourrait en d'autres circonstances aider à l'identification d'un atelier spécifique. Il est doublé ici de l'absence systématique de globe oculaire, non pas tant pour signifier une cécité, mais plutôt, comme le démontre le buste 21.808, afin de permettre l'ajout d'un œil stuqué et peint[1]. On arguera que les stèles figurant des hommes la bourse à la main n'ont aucun point commun avec les bustes souriants. C'est vrai si l'on observe l'iconographie dans sa globalité. Mais le lien se fait par la stèle 21.1019. On retrouve sur ce visage comme sur certains bustes un nez à section triangulaire s'élargissant légèrement aux narines. Plus caractéristiques encore sont les incisions verticales partant des commissures de la bouche et flanquant le menton. Il s'agit là du travail d'un même sculpteur, **Source 2-1**, ayant réalisé des stèles comme des bustes. On peut lui attribuer la série d'objets suivante : 21.712, 21.734, 21.741, 21.751, 21.808, 21.811, 21.1019 et 21.1029. La stèle 21.1019 pourrait appartenir à cette série, malgré l'inversion des bras : on retrouve la même main aux doigts découpés de façon géométrique, ainsi qu'un traitement des plis du vêtement similaire à 21.808. Le buste 21.732 pourrait aussi être rajouté à cette liste si l'on considère les traits caractéristiques du visage présentés plus haut. Mais ce sculpteur n'était pas le seul membre de l'atelier **Source 2**.

Un artisan différent doit être à l'origine des stèles **Source 2-2**, aux corps exagérément longs, couverts d'un vêtement aux plis nombreux et strictement parallèles. Ils ne sont pas sans rappeler ceux du sculpteur **Source 2-3,** mais ce dernier présente un souci du détail et des proportions qui le distinguent de son homologue[2]. **Source 2-2** a également réalisé la tête seule conservée à Semur-en-Auxois : le visage et la coiffure sont identiques. On hésite à lui attribuer également la stèle 21.1018 : plus grossière, on voit néanmoins qu'elle dérive du même modèle. Il pourrait s'agir là d'une tentative de reproduction de la stèle 21.1023 par une main moins expérimentée, pourquoi pas un apprenti.

1 - Voir le chapitre 8.4.2.
2 - Voir les stèles 21.1017 et 21.1023.

Source 2-4 correspond au travail d'un nouvel artisan : visage massif, bouche arquée, nez large, yeux caractérisés par une incision pour la paupière inférieure et par une paupière supérieure saillante. Ces points se retrouvent sur les bustes 21.776, 21.799, 21.802, 21.812 et 21.816.

Enfin, il est plus difficile d'attribuer les numéros 21.1022 et 21.742 à un sculpteur particulier. Leur appartenance à l'atelier **Source 2** est très probable, mais les deux bustes sont assez différents de ceux présentés précédemment. Quant à la stèle 21.1022, le modelé du visage est plus soigné que pour les autres éléments de cette série. Assez proche par l'iconographie de 21.1023, elle pourrait constituer le modèle à partir duquel ont été élaborées les stèles de **Source 2-3** et peut-être aussi celles de **Source 2-2**. Cette hypothèse est renforcée par le fait que la stèle 21.1022 est la seule à avoir bénéficié de la signature de son auteur, un certain Dagolitos.

Résumons-nous : l'atelier **Source 2** a réalisé aussi bien des bustes que des stèles d'hommes debout. On lui reconnaît assurément au moins quatre sculpteurs, auxquels on pourrait ajouter un hypothétique apprenti. Le degré d'aboutissement de la stèle 21.1022 en identifierait un sixième. La période d'activité de cet atelier est précoce : deuxième moitié du I^{er} s. ap. J.-C., d'après les datations suggérées par 21.808, 21.1018, 21.1019, 21.1022 et 21.1023.

On pourrait reconnaître un troisième atelier, **Source 3**, à l'origine de deux belles statues en ronde-bosse (pl. 41). Le modelé du visage est assez abouti, notamment dans le tracé des lèvres. Surtout, les incisions marquant la pupille et l'iris donnent au regard une hauteur similaire dans l'un et l'autre cas. Mais les différences de style trahissent l'intervention de deux artisans différents.

Une datation iconographique a été avancée pour 21.1007 ; elle se trouve confirmée par le contexte stratigraphique de 21.654. L'activité de cet atelier doit donc être datée de la seconde moitié du II^{e} s. ap. J.-C.

Ces trois ensembles sont les seuls à mériter le nom d'atelier. Les rapprochements suivants doivent être compris comme des identifications de sculpteurs isolés, et non d'ateliers.

- **Source 4** consiste en deux têtes au même découpage fruste et rapide, 21.720 et 21.748. On notera cependant une probable esquisse de sourire (pl. 41).
- Avec **Source 5**, on observe de profondes similitudes dans le traitement des mèches, des yeux et du nez entre les bustes 21.747 et 21.965 (pl. 41-42).

- **Source 6** frappe par un style très marqué : grands yeux saillants, lisses et asymétriques ; nez étroit aux narines rondes, presque retroussées ; bouche en circonflexe conférant au visage une moue assez expressive. On retrouve ces caractéristiques sur les bustes 21.752, 21.753, 21.800 et 21.1032 (pl. 42).
- **Source 7** est tout aussi distinct et concerne les bustes 21.731 et 21.964 : visage tassé, presque quadrangulaire ; mèches bien travaillées et rabattues sur les tempes ; yeux aux paupières épaisses ; bouche étroite ; menton en galoche (pl. 42).
- **Source 8** frappe par la similitude des traits du visage des bustes 21.714, 21.778 et 21.824. Ce traitement est par ailleurs tout à fait inhabituel. Le sculpteur ne se trahit pas par les yeux ou les cheveux, qui sont assez différents sur la stèle aux trois bustes. On retrouve sa main dans le traitement du nez, réduit à un bâtonnet, dans l'appui des sillons nasogéniens et dans la bouche, consistant en une large incision fendant le visage. On est d'autant plus surpris qu'un artisan travaillant aussi vite le visage puisse être capable, peut-être en réponse à une demande spécifique, de différencier avec un certain soin les coiffures sur la stèle aux trois bustes (pl. 42-43).
- **Source 9** est difficile à interpréter. Les cheveux séparés en bandeaux sur le front et poursuivis en longues tresses retombant sur les épaules sont identiques sur le buste 21.782 et sur la stèle 21.656. Le traitement du visage, notamment des joues, de la bouche et du menton, n'est pas dissemblable. Mais les datations ne concordent pas : le buste a un TAQ à la fin du I^{er} s. ap. J.-C. tandis que la stèle ne doit pas être antérieure au règne d'Hadrien. Aussi ne doit-on probablement pas surinterpréter une coiffure qui a pu se maintenir sur plusieurs générations (pl. 43)[1].
- **Source 10** regroupe deux bustes similaires, 21.725 et 21.739 : yeux saillants et en amande ; cheveux en côtes de melon ; nez trapézoïdal ; bouche réduite à une fente ; absence de cou (pl. 43).
- **Source 11** concerne deux stèles figurant chacune un personnage debout, de face : 21.1024 et 21.1025. Les traits sont schématisés – yeux en amande, nez rectiligne, bouche punctiforme –, le cou est long, le corps est assez géométrique et les bras en faible relief sont ramenés sur la poitrine (pl. 43).
- **Source 12** se reconnaît au travers de deux enfants en langes : 21.990 et 21.991. Le visage ovoïde, le front saillant, les arcades sourcilières droites, le nez géométrique et la bouche suggérée par un creusement étroit identifient sans mal un même sculpteur

1 - On notera que les bustes 21.809 et 21.787 présentent un agencement de la coiffure assez équivalent.

(pl. 44).

- **Source 13** est un artisan ayant réalisé des troncs votifs féminins : son style se reconnaît dans une certaine asymétrie des formes, dans la lourdeur des chairs, dans une incision ou une dépression cerclant le ventre ainsi que dans la matérialisation du nombril. Nous lui attribuons les troncs 21.1041, 21.1042, 21.1044 et 21.1045 (pl. 44).
- **Source 14** a exécuté plusieurs stèles votives figurant des jambes coupées au-dessus des rotules ; les pieds, lorsqu'ils sont les seuls éléments conservés, ont des orteils épais et sont de type romain[1]. Un autre sculpteur, **Source 15**, représentait les jambes coupées à mi-cuisse (pl. 44-45)[2].

12.2.3. Entre Auxois et Morvan

À la source Saint-Cyr, près de Massingy-lès-Vitteaux, a existé un sanctuaire guérisseur gallo-romain. C'est du moins ce qu'ont démontré les fouilles du XIX^{e} siècle[3]. Les pratiques curatives qui s'y tenaient sont aujourd'hui attestées par les ex-voto en pierre trouvés sur place. Nous les croyons de trois ordres : les bassins masculins, les enfants assis et les bustes – libres ou en stèle. Les deux premières catégories appartiennent probablement à un même atelier, **Massingy**, mais peut-être à des sculpteurs différents (pl. 28-29).

Les bassins votifs sont analogues : débutant en haut du ventre, ils s'achèvent à mi-cuisse ; le sexe est figuré, mais pas les testicules ; le nombril est gravé dans deux cas sur quatre ; toute la surface est aplanie et même lissée ; les hauteurs sont comprises entre 10 et 12 cm.

Pour ce qui est des personnages assis, il est nécessaire d'avancer au préalable un élément d'interprétation. La station assise est habituellement réservée aux divinités dans la statuaire éduenne ; elle est très rare dans les stèles funéraires[4] et parfaitement absente du répertoire votif – on notera cependant le faible nombre de représentations de pèlerins debout. Les petits personnages de la fontaine Saint-Cyr n'ont pas de cheveux représentés ; leurs traits sont assez frustes, ils portent une tunique dévoilant les chevilles et tiennent tous de la main droite – lorsqu'elle est conservée – une boule tandis que l'autre main est vide. L'absence de

1 - 21.886 ; 21.887 ; 21.892 ; 21.922 ; 21.929 ; 21.939 ; 21.944 ; 21.1097.
2 - 21.891 et 21.893.
3 - Bruzard, 1866 ; Collenot, 1886.
4 - 71.521, 71.577 et 71.612.

barbe, de cheveux – à moins qu'il n'aient été peints – et d'attributs clairement identifiables doit peut-être écarter l'hypothèse de représentations de divinités. La solution est donnée par le fragment 21.335 : le crâne lisse et les traits empâtés ne peuvent appartenir qu'à un nourrisson. Ce fragment devait selon toute vraisemblance faire partie d'une statuette de facture plus soignée que les quatre autres, conservées cependant dans un meilleur état. Il pourrait donc s'agir d'enfants assis, vêtus, tenant de la main droite une offrande indéfinie – éventuellement un fruit –, ce qui ferait de ces représentations une variante aux enfants en langes, nettement plus communs[1]. Cette particularité locale, à plus forte raison pour un site situé entre les sanctuaires des Sources de la Seine et de Sainte-Sabine, doit être attribuée à un atelier spécifique, qui trouvait là une manière plus commode de représenter les enfants : en effet, la station assise et les dimensions moyennes – un peu plus de 20 cm de hauteur pour environ la moitié de profondeur – permettaient aux sculpteurs de tailler rapidement la statuette à partir d'un petit moellon. En outre, il ne fait pas de doute que le même artisan, **Massingy 1**, a réalisé les statuettes 21.336, 21.337, 21.338 et 21.339. Les deux autres sont d'une main différente.

Cependant, rien dans la facture des bustes, des bassins ou des statuettes de la source Saint-Cyr ne permet d'avancer une datation pour l'activité de cet atelier.

Si l'on poursuit vers le sud-ouest, on atteint le Morvan et notamment Saulieu et ses environs, dans lesquels de nombreuses stèles funéraires en granite rose local ont été découvertes. Ce matériau est surtout employé dans cette zone, probablement en raison de sa facilité d'approvisionnement. Ses propriétés mécaniques donnent cependant un aspect très particulier aux stèles funéraires : les détails sont difficiles à figurer par les reliefs, les corps sont grands et gauches et l'hiératisme domine en raison de la difficulté que devaient éprouver les sculpteurs à creuser la niche. Aussi aurait-on tendance à attribuer à un même atelier l'ensemble des productions de Saulieu et de ses environs correspondant à cette description. Ce serait sans doute une exagération qui contraindrait chronologiquement la production des stèles funéraires. Or il est tout aussi plausible d'imaginer que plusieurs ateliers se sont succédé au cours des siècles, travaillant avec un matériau, des techniques et des inspirations assez similaires.

Mais plutôt que des ateliers, nous pensons que dans ces contreforts du Morvan, des sculpteurs seuls ont travaillé les uns à la suite des autres. Prenons le premier, **Saulieu 1** (pl. 36-37). Son style se retrouve dans les colliers de barbe de ses défunts, conférant au visage

1 - Cette hypothèse est renforcée par la mention d'A. Bruzard de la poursuite au XIX^{e} s. de rites guérisseurs accomplis à la source : les mères y trempaient les langes des enfants malades. Bruzard, 1866.

un certain prognathisme. Les mains sont parfois disproportionnées et les doigts sont épais et allongés. C'est cet artisan qui est l'origine des stèles 21.621, 21.627, 21.628 et 21.632. Son activité est datée par la dédicace aux Dieux Mânes de la dernière stèle : on doit doit la situer entre 75 et 225 de notre ère.

Un sculpteur différent, **Saulieu 2**, succède peut-être au premier (pl. 36-37). C'est du moins l'impression que nous avons à la lecture du formulaire funéraire de la stèle 21.620 : la mention du *monumentum* est une habitude assez tardive, mais difficile à circonscrire dans le temps. Nous attribuons à **Saulieu 2** les stèles 21.620, 21.622, 21.629, 21.633 et 21.637. Les visages sont joufflus et cette impression est renforcée par des pommettes saillantes ; les nez sont épais ; les pieds sont écartés et forment parfois un angle important ; mais surtout, et c'est là l'élément le plus reconnaissable, tous les défunts sont vêtus d'une tunique à longues manches qui descendent sur les bords du corps pour remonter ensuite en un pan lisse.

Un troisième et dernier sculpteur, **Saulieu 3**, peut être reconnu dans les stèles 21.562 et 21.635 (pl. 37). L'un et l'autre visage sont identiques : tête très large ; cheveux en calotte dégageant les tempes ; nez épais et rectangulaire ; mèches de la barbe courbes et symétriques, remontant sur le menton et les joues. Il est plus délicat de lui attribuer la stèle 21.639, mais nous croyons reconnaître un traitement similaire des cheveux et du visage. Pour ce sculpteur comme pour le précédent, il n'est pas possible d'avancer une hypothèse de datation de l'activité.

12.2.4. Les ateliers du Beaunois

Parallèlement aux ateliers de la **Côte** et de **Nuits**, il a pu exister à Beaune et dans les communes avoisinantes des ateliers dont la production était plus restreinte ou était tout au moins destinée au marché local. On peut en identifier un assurément ; les deux autres sont plus délicats à appréhender.

Le premier est **Beaune 1** (pl. 12-13). Cet atelier n'est pas très éloigné dans ses influences de **Côte 1**. Mais le vêtement et le corps ont ici davantage de souplesse. Les particularités de cet atelier tiennent :

- Dans le vêtement : la tunique semble doublée d'un manteau, le plus souvent assez lisse, couvrant la poitrine et retombant en pans sur les avant-bras jusqu'à la limite basse de la tunique ; sur les jambes, trois larges plis au centre sont bordés d'une dépression avant les pans latéraux de ce manteau. Mais ces motifs ne sont pas servilement répétés tels quels ; une certaine liberté est perceptible dans leur traitement.
- Dans le canon au 1/6e, nettement différent de celui de l' « atelier de la Côte »[1].

On considèrera comme du fait du même sculpteur, appelé **Beaune 1-1**, les stèles de Molinot et d'Aubigny-la-Ronce, respectivement 21.379 et 21.142[2]. Celles de Chauviré et de Jours-en-Vaux, 71.493 et 21.298, sont plus difficiles à attribuer : réalisées en grès, le caractère assez grossier du grain empêche d'apprécier les détails. La stèle de Beaune, 21.200, a pu être réalisée par un autre artisan compte tenu du traitement du vêtement et du léger trois quarts droit du corps. Enfin, l'attribution de la stèle 71.587 à cet atelier est strictement hypothétique et repose essentiellement sur la composition d'ensemble des plis du vêtement.

La période d'activité de cet atelier pourrait être donnée par la coiffure de la défunte sur la stèle de Jours-en-Vaux, correspondant à un TPQ au deuxième quart du IIe s. ap. J.-C. On considèrera donc que cette période doit être située entre 125 et 175 de notre ère, en intégrant la marge d'erreur inhérente à ce critère de datation.

Par la suite, nous avons identifié quatre sculpteurs isolés :

- **Beaune 2** pourrait correspondre à trois stèles, 21.255, 21.370 et 21.643 qui ont en commun un traitement assez lisse des plis du vêtement (pl. 13). De plus, les épaules et les bras forment un arc de cercle qui semble tracé au compas, donnant une impression d'amplitude et pratiquement de disproportion de la tête par rapport au corps. Le canon employé[3] est d'ailleurs assez rare et appuie ce déséquilibre : 1/7e. On notera l'éloignement relatif entre Cussy-la-Colonne et Savigny-lès-Beaune : il pourrait donc s'agir d'un sculpteur itinérant. Malheureusement, la faible qualité de la documentation graphique à notre disposition rend très hypothétique l'attribution de ces trois stèles à un même sculpteur.

1 - Ce sont les stèles de Jours-en-Vaux et d'Aubigny qui définissent les proportions ; la stèle de Molinot a probablement été retaillée.

2 - Au moment où nous écrivons ces lignes, le catalogue est clos. Cependant, nous avons découvert une stèle funéraire inédite au village de Varennes, route de Vignoles, en remploi dans une maison. Elle est très érodée, mais le traitement ample du vêtement n'est pas étranger au style de **Beaune 1**. Nous attendons l'autorisation du propriétaire pour en reproduire la photographie.

3 - Défini par les stèles de Cussy et de Meursault ; c'est aussi et selon toute vraisemblance le canon de la stèle de Savigny.

- **Beaune 3** comprend deux stèles rapprochées en raison de leur caractère fruste, 21.302 et 21.559 : vêtement rectiligne aux angles inférieurs arrondis, jambes cylindriques aux pieds minuscules et maladroitement figurés de face, *poculum* trapézoïdal et main gauche tenant une outre ou une bourse (pl. 13-14).
- **Beaune 4** est à l'origine d'un bloc découvert à Beaune, 21.154, et d'une stèle figurant Apollon enfant mise au jour à Sainte-Sabine, 21.571 (pl. 13-14). On retrouve le même traitement des boucles en coquilles, la bouche légèrement tordue et la mâchoire carrée. Le bloc de Beaune date l'activité du sculpteur : deuxième moitié du II^{e} s. ap. J.-C.
- **Beaune 5**, qui a exécuté les stèles 21.160 et 21.195 (pl. 14). Son style n'est pas loin de celui de l'atelier de la **Côte**, notamment dans le nombre et l'agencement des plis de la tunique. Mais il s'en démarque par l'ajout d'un manteau sur la poitrine, incisé sur chaque épaule de trois plis. La coiffure de la défunte de la stèle 21.195, proche de la mode de la *Helmfrisur*, date l'activité du sculpteur entre la fin du II^{e} s. et le début du III^{e} s. ap. J.-C.

Si l'on quitte Beaune en direction du Morvan, on croise en chemin le village de Sainte-Sabine. Au lieu-dit « Champ Chaumet » était implanté un sanctuaire qui a livré des bustes et des enfants en langes. Les bustes sont aujourd'hui trop fragmentaires ou trop érodés pour être analysés correctement. En revanche, les enfants en lange ont été exécutés par au moins deux sculpteurs.

Le premier, **Sainte-Sabine 1**, a réalisé les statuettes suivantes : 21.581, 21.582, 21.588 et 21.590, et plus hypothétiquement 21.584 (pl. 34-35). L'artisan avait pour habitude de figurer ses enfants en langes sur des bases quadrangulaires, travaillées dans deux cas sur quatre au ciseau à bout rond, outil dont les traces sont assez rares dans le corpus éduen. Les liens serrant l'enfant sont incisés ou en très faible relief. Les visages sont assez mal équilibrés, mais on retrouve sa préférence pour les incisions plutôt que pour les reliefs. Le caractère assez fruste de ses réalisations ne permet pas de dater son activité.

Il en va autrement du sculpteur **Sainte-Sabine 2** (pl. 35). Nous lui attribuons les enfants en langes 21.583, 21.585, 21.586, 21.591 et 21.592. Cet artisan expérimenté maîtrisait le modelé des visages, ce qui explique que les faciès présentent des différences d'un objet à l'autre ; on retrouve néanmoins les pupilles creusées, le nez épaté et la bouche esquissant une moue. En revanche, et contrairement au sculpteur précédent, il préférait les reliefs pour représenter les liens. Le regard porté haut date par TPQ l'activité du sculpteur dans la

deuxième moitié du II^e^ s. ap. J.-C. ; ce point d'iconographie étant cependant répandu jusqu'au Bas Empire, on doit donc situer son activité entre 150 et 350 ap. J.-C. environ.

Plus proche, mais toujours au nord-ouest de Beaune, un autre atelier, celui de **Bessey-en-Chaume**, a dû exister (pl. 14). Deux stèles parmi les trois conservées chez un particulier, dans la commune, permettent de mettre en lumière un probable atelier local. On conviendra que le style de réalisation des visages n'est pas similaire. Ce sont, pour les stèles figurant des hommes, les mêmes traces de gradine à dents droites sur l'épaule droite qui opèrent le lien.

À la limite entre la Côte-d'Or et la Saône-et-Loire, le site du Mont de Sène, près de Santenay, a livré de très nombreux fragments de petite statuaire en calcaire oolitique. Il est possible d'identifier un atelier actif sur place, **Santenay 1**, dont le sculpteur, **Santenay 1-1**, a réalisé les objets suivants : 21.603, 21.606, 21.609 et 21.610 (pl. 36). Sur les deux premières stèles, on retrouve les mêmes mèches en virgule couvrant les oreilles et la nuque. La stèle 21.609 représente le style du sculpteur dans son approche du visage : ovale, pourvu d'un nez épaté, d'une bouche charnue à la lèvre supérieure plus large que l'inférieure et d'un menton épais. De plus, un élément marquant du travail de **Santenay 1** est l'usage récurrent de la gradine à dents droites. Plus encore, l'artisan avait à sa disposition deux gradines de tailles différentes dont il fit usage en fonction des besoins. Les objets 21.608 et 21.616 sont difficiles à lui attribuer en raison de leur état de conservation. Il n'est pas impossible cependant qu'ils aient été réalisés par l'artisan **Santenay 1-1**. La datation de l'activité de l'atelier est délicate et repose uniquement sur 21.616 : le traitement de la coiffure rappelle en effet la mode de la pleine période sévérienne. On retiendra donc comme datation, avec prudence et à défaut de critère plus solide, la première moitié du III^e^ s. ap. J.-C.

12.2.5. Les ateliers du Nuiton

Comme pour le pays beaunois, le Nuiton a eu son propre atelier de sculpture, basé vraisemblablement à Nuits-Saint-Georges. Plus précisément, et ici comme dans d'autres agglomérations – Autun ou Entrains notamment –, ce sont plusieurs ateliers qui se sont succédé dans le temps. Ils ont développé et transmis une véritable tradition locale, non pas

tant iconographique ou stylistique, mais bien technique : il s'agit de l'habitude de tailler les bords de la niche à la gradine à dents droites, en laissant les traces plus ou moins apparentes. Cette manière de faire est évidente sur de nombreuses stèles[1]. De plus, la localité de cet usage ne fait aucun doute lorsqu'on constate qu'il est absent des productions d'autres ateliers locaux, notamment des ateliers de la **Côte**.

Nous n'avons pas identifié d'atelier actif au début du I^er^ s. ap. J.-C. Cependant, la stèle 71.580 indique du moins une consommation locale de sculptures en pierre, sinon l'installation d'un atelier qui ne se reflète pas dans l'état actuel du corpus.

L'atelier **Nuits 1** est important puisque nous avons identifié trois sculpteurs distincts (pl. 30-31). Les deux premiers ont par ailleurs une très hypothétique relation de hiérarchie ; le troisième travaille de manière beaucoup plus libre. Parmi ces trois styles assez distincts, plusieurs éléments se retrouvent d'une stèle à l'autre :

- les défunts sont représentés en pied ;
- les bords de la niche sont peu épais, le sommet est triangulaire et l'inscription est circonscrite aux rampants ;
- plus marquant peut-être : sur le bras droit sont incisés deux plis légèrement courbes ; deux autres plis assez peu marqués, partant du col, forment un long V pointe en bas sur la poitrine.
- Ce dernier point est moins répandu chez l'artisan **Nuits 1-3** qui varie davantage que ses homologues les vêtements des défunts ;
- enfin, les défunts sont toujours seuls et réalisés selon un canon compris entre 1/4,5^e^ et 1/5^e^.

On relève néanmoins une exception aux deux premiers points : la stèle 21.407. Cependant, le traitement du vêtement doit convaincre de l'inclusion de cette stèle dans l'atelier **Nuits 1**, sans pour autant identifier son auteur. Le même constat doit s'appliquer à 21.405. Autre cas particulier, la stèle 21.543 adopte un canon au 1/6^e^, mais il s'agit, nous allons le voir, d'une réalisation particulièrement aboutie et servant vraisemblablement de modèle.

Intéressons-nous aux deux premiers artisans de l'atelier. On observe déjà quatre visages très similaires : **Nuits 1-1** et **Nuits 1-2**. Dans le premier ensemble, 21.399 et 21.543,

1 - 21.411, 21.413, 21.423, 21.425, 21.438, 21.444, 21.452, 21.512 et 21.543. On pourrait rajouter la stèle *CIL* XIII, 5504, présumée découverte aux environs de Dijon, conservée au Musée d'Archéologie Nationale, num. inv. 31752. On retrouve cette particularité technique, de même que la forme globale de la stèle, le modelé des mains et des traits du visage, proche de 21.407. Ces similarités pourraient indiquer que la stèle a été réalisée dans l'atelier **Nuits 1**, et probablement découverte aux alentours.

le visage est juvénile, et le modelé assez doux ; les yeux sont petits, bordés par une paupière supérieure saillante et épaisse, contrastant avec une paupière inférieure plus fine. Le nez est droit, allant en s'épaississant légèrement de la racine à la pointe ; les narines sont assez étroites, mais nettement plus hautes que la pointe du nez ; la bouche est fine, mais plutôt large, avec des lèvres bien découpées ; le menton, surtout, est fort et proéminent. Les différences de traitement des cheveux, dans l'un et l'autre cas, ne doivent pas induire en erreur : les deux visages sont trop proches pour ne pas avoir été faits par une même main. Ces caractéristiques du bas du visage se retrouvent par ailleurs dans une tête très fragmentaire : 21.388.

Le deuxième ensemble, composé de 21.390 et 21.394, est proche du premier, mais en offre comme une version simplifiée, essentiellement au niveau des cheveux et des yeux. Les dimensions des stèles sont comparables : 1,25 m de haut et 54 cm de large pour la stèle 21.543 ; 1,20 m de haut environ et 58 cm de large pour les stèles de **Nuits 1-2**. Les têtes sont toujours comprises entre 17 et 18 cm, soit deux tiers de la taille naturelle. La forme du visage, la découpe du nez et de la bouche ainsi que le traitement du menton se retrouvent d'une stèle à l'autre. Il s'agit malgré tout d'une version moins aboutie – surtout dans le traitement des mèches des cheveux – et plus trapue de la stèle 21.543. Rappelons-le, cette dernière a été réalisée d'après un canon au 1/6^{e}, tandis que les deux stèles 21.390 et 21.394 sont plus ramassées : la tête se retrouve entre 4,7 et 4,8 fois dans la hauteur totale du corps. Au-delà des têtes et des visages, la volonté de reproduction se retrouve également dans les détails : la longue manche tombant de l'avant-bras droit jusqu'au bas de la tunique ; les bottines pointues ; la position des doigts de la main droite pour la stèle 21.390 et même la pince de forgeron de 21.394. On doit toutefois relever des maladresses, notamment dans le rendu des mains. Ces hésitations, de même que le canon plus court, jurent avec la qualité d'exécution du premier ensemble **Nuits 1-1**. Il paraît assez peu plausible qu'un même sculpteur ait « réduit » ses compétences, par exemple pour s'adapter à des commanditaires moins aisés : les gaucheries ne se font pas volontairement, mais trahissent un degré moindre de maîtrise. En conséquence, il est probable que nous ayons affaire ici à deux sculpteurs : pour le premier ensemble, **Nuits 1-1**, et pour le second, **Nuits 1-2**.

Ce dernier a pu réaliser les corps, tandis que le premier sculpteur se serait chargé des têtes. Il demeure aussi une autre explication : l'aboutissement moindre des têtes du groupe de **Nuits 1-2** trahirait l'intervention du second sculpteur, reproduisant un modèle élaboré par le premier, mais avec un succès moindre. Il ne s'agit là que d'une hypothèse, au demeurant

difficile à vérifier. Reste une chose : un deuxième artisan est intervenu, au moins pour la réalisation des corps. Cette partition du travail n'a rien de surprenant si l'on considère la possibilité d'un lien de hiérarchie entre les artisans : selon l'une ou l'autre hypothèse, **Nuits 1-2** a probablement été l'apprenti de **Nuits 1-1**.

Si l'on poursuit avec le sculpteur **Nuits 1-3**, la situation est toute différente. D'une part, les stèles de sa main sont relativement nombreuses : 21.402, 21.413, 21.414 et 21.415. Ses réalisations mises au jour s'élèvent donc à quatre[1]. La « signature » de l'artisan se retrouve dans le visage, toujours très rond, le léger sourire esquissé par des lèvres charnues, la fossette plus ou moins marquée qui termine un menton fort et la main gauche placée au niveau du ventre et souvent mal exécutée – comme cassée pour la stèle 21.413 ou mal rattrapée en drapé avec 21.415.

Concernant l'époque d'activité de l'atelier **Nuits 1**, les stèles 21.405 et 21.394 indiquent le I^er^ s. ap. J.-C. en raison de la mention du nom du défunt au datif. Toutefois, la stèle 21.407 comporte la dédicace aux Dieux Mânes, ce qui donne pour TPQ l'époque flavienne. On retiendra donc pour datation le dernier quart du I^er^ s. ap. J.-C.[2].

Cet atelier est le seul que nous ayons identifié pour Nuits-Saint-Georges. Par la suite, c'est-à-dire au début du II^e^ s., la production pourrait évoluer dans le style de la **Côte**. Mais trois sculpteurs isolés peuvent encore être identifiés.

Nuits 2 a réalisé les stèles 21.423 et peut-être aussi 21.429 (pl. 31-32). Le vêtement, une *paenula*, et l'agencement des plissés sont similaires. Nous avons daté la première stèle, d'après la reproduction assez scrupuleuse par l'artisan d'une coiffure de Julia Domna de l'extrême fin du II^e^ s. ap. J.-C. Or, on doit reconnaître la parenté entre cette stèle et celles d'Arlon, une en particulier[3]. On retrouve la même orientation des corps, en très haut-relief et de trois quarts ; le même traitement, quoique moins équilibré, des visages ; la même *paenula* pour l'homme et le manteau tombant d'une épaule de la femme. Il est notable que ces caractéristiques soient uniques en territoire éduen. Il s'agit donc soit d'un sculpteur local qui a voulu imiter un atelier trévire, soit d'un sculpteur trévire installé dans la région. Le doute est

1 - On serait tenté d'ajouter les stèles 21.360 et 21.193 en raison de la présence d'une esquisse de sourire, mais l'iconographie et la datation ne correspondent pas.

2 - Cette datation correspond à Rome à l'avènement de ce que l'on a appelé le « baroque flavien ». On retrouve peut-être cette influence dans la manière de faire de **Nuits 1-1**, notamment dans le traitement presque maniéré de la chevelure.

3 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 5, n° 4040. La stèle est conservée au Musée Archéologique d'Arlon sous le numéro d'inventaire IAL GR/S 17.

permis, car les maladresses dans le rendu des corps et des visages et les simplifications des plissés distinguent le sculpteur **Nuits 2** des stèles d'Arlon. Pour la seconde stèle, 21.429, la datation donnée par S. Deyts ne correspond pas, mais il est important de relever la proximité de traitement des plissés du vêtement avec la stèle 21.423.

J.-J. Hatt a daté la stèle d'Arlon de la fin du II^e^ s. ou du début du III^e^ s. ap. J.-C., mais H. Gabelmann a depuis descendu la datation dans la première moitié du III^e^ s. ap. J.-C.[1]. Cependant, notre propre datation de l'activité du sculpteur **Nuits 2** correspond davantage à la première proposition : entre 190 et 220 environ.

Pour aborder la question du sculpteur **Nuits 3**, nous devons rappeler les rapprochements entre les têtes de Langres et de Dijon effectués plus haut à propos des ateliers de Dijon. Observons maintenant les statuettes que nous attribuons à cet artisan : 21.473, 21.478, 21.482 et plus hypothétiquement 21.530 – fragment probablement détaché d'une des statuettes de l'ensemble – et 21.532 – où l'on constate les mêmes plis du cou ou du vêtement le recouvrant que sur la tête de Dijon (pl. 32)[2]. Il est frappant de retrouver pour ces têtes l'épaisseur du nez, le modelé de la bouche et la liberté de traitement des mèches de cheveux. Ces productions apparaissent comme une reproduction à une échelle moindre de modèles élaborés à Langres. Aussi est-il délicat de les attribuer nécessairement à un atelier lingon. Nous nous bornerons à relever une influence lingonne évidente, ce qui date nécessairement les productions du sculpteur **Nuits 3** après celles de son modèle, à savoir au plus haut 130 de notre ère.

Le dernier sculpteur isolé de l'agglomération est **Nuits 4**, auteur de deux stèles figurant des divinités : 21.491 et 21.495 (pl. 32). L'artisan se reconnaît dans la répétition d'un motif : celui du haut de la tunique, serrée sous la poitrine, où se retrouve pour chaque déesse un large pli central s'évasant au col, permettant ainsi de faire ressortir les seins. Une troisième stèle pourrait lui être associée, 21.484 : les plis du vêtement sont moins stéréotypés, mais le traitement de l'acrotère comme une crosse est similaire à la stèle 21.495. La datation par TAQ au milieu du IV^e^ s., donnée par le contexte de découverte de la stèle 21.491, n'est en revanche que d'un maigre secours pour dater l'activité de ce sculpteur isolé.

À **Gilly-lès-Cîteaux**, au nord de Nuits, ont été découvertes deux stèles funéraires

1 - Gabelmann, 1972, p. 123.
2 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 3490.

très semblables : 21.280 et 21.281 (pl. 27). Plutôt qu'un atelier, on identifie ici un sculpteur isolé : même sommet triangulaire irrégulier ; même disposition des défunts ; pour les hommes, mêmes arcades sourcilières arquées et très longues, continues avec un nez droit aux narines bien découpées ; mêmes yeux laissés lisses ; pour les femmes, même coiffure en bandeaux tirés sur les côtés et couvrant les oreilles. Or, une stèle aujourd'hui en remploi dans l'hôtel de Vesvrotte, rue des Bons Enfants, à Dijon, figure un homme au faciès identique[1]. Cette stèle, considérée par É. Espérandieu comme de provenance locale, a donc toutes les chances d'avoir pour lieu de découverte Gilly-lès-Cîteaux. Le canon employé par le sculpteur est donné par la stèle 21.280 : 1/6^{e}. Aucune datation n'est envisageable pour l'activité de ce sculpteur. Son appartenance à l'un des ateliers de la **Côte** est cependant plausible, car on retrouve quelques grands traits caractéristiques des faciès masculins. En revanche, l'application d'un canon plus long rend délicate l'association entre le sculpteur de **Gilly** et les ateliers de la **Côte**, bien que nous ayons relevé l'exception du sculpteur **Côte 1-2** à la norme de ces ateliers, comprise généralement entre 1/4,5^{e} et 1/5^{e}.

À l'ouest de Nuits-Saint-Georges se trouve la commune de Meuilley, sur le territoire de laquelle a été fouillée une nécropole au lieu-dit « Gratte-Dos ». Elle a livré deux stèles funéraires, 21.358 et 21.363, de facture assez proche : les mèches de cheveux sont raides et bien découpées, les plis des vêtements sont profondément incisés et les mains sont disproportionnées. Par ailleurs, le style de ce sculpteur isolé, que nous appellerons **Meuilley**, n'est pas sans rappeler celui de **Côte 1-2** (pl. 29-30). Mais les datations, comme nous allons le voir, ne concordent pas parfaitement, de même que les sillons étroits et profonds de **Meuilley** doivent le distinguer de son homologue de la Côte. Une troisième stèle, 21.422, découverte cette fois aux Bolards, à Nuits-Saint-Georges, a été exécutée par le même artisan : on retrouve le même traitement des cheveux de l'homme, avec des golfes légèrement dégagés et une mèche centrale ramenée sur le front. Les fouilles de R. Sénéchal[2] datent les stèles de **Meuilley** entre 115 et 210 ap. J.-C. La même fourchette de datation doit donc être appliquée à l'activité du sculpteur.

1 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 3494.
2 - Sénéchal, *R.A.E.*, 1977.

12.3. La Nièvre

12.3.1. Entrains et ses environs

Entrains et ses environs, notamment le sanctuaire de « La Chaume Sauveur », à Ménestreau, constituent une zone exceptionnelle pour la statuaire gallo-romaine en pierre, que ce soit par les sujets représentés, par les qualités d'exécution ou par l'arc chronologique concerné. De nombreux ateliers se sont succédé au cours des siècles, dont certains ont peut-être été actifs en même temps. Nous pensons pouvoir en identifier sept, ainsi que deux sculpteurs isolés.

Entrains 1 est sans conteste l'atelier le plus important, au moins par la quantité mise au jour de ses productions (pl. 20-23). Il est identifiable par leur homogénéité : des divinités assises, souvent en couples mixtes, dits « couples éduens » ; des vêtements aux plissés stéréotypés ; des personnages qui dépassent rarement les 30 cm de hauteur – à l'exception des réalisations du sculpteur **Entrains 1-3**. À partir de ce cadre global, nous reconnaissons quatre sculpteurs distincts.

Entrains 1-1 a le style le plus caractéristique et a livré de nombreux objets de sa main (pl. 20-21)[1]. Sa « signature » s'apprécie dans le rendu des plissés des vêtements : pour le tronc, des incisions obliques sur les côtés et deux incisions symétriques et en entonnoir dans l'axe du corps, donnant l'impression d'une tunique à col en V ; sur les jambes, des incisions en vaguelettes ou dentelées décorant le tissu ; pour les divinités masculines, des pieds chaussés de bottines dont l'ourlet comporte une petite incision médiane[2]. Mais au-delà du vêtement, on connaît grâce à 58.107 et 58.66 sa manière de travailler les têtes et les chevelures : d'amples coiffures en côtes de melon, bouffant au niveau des tempes et couvrant les oreilles ; des yeux disproportionnés et très ronds, cernés de paupières rendues par un cercle ; un nez très droit, sans narines apparentes. Enfin, lorsqu'elles sont conservées, les mains sont nettement disproportionnées et les doigts sont rectilignes ; sur ce point, les numéros 58.66 et 58.107 sont strictement identiques.

Entrains 1-2 est un second artisan, au style moins rond et moins soucieux de l'ornement, mais insistant davantage sur les reliefs dans son approche des vêtements (pl. 21-

1 - 58.17 ; 58.51 ; 58.66 ; 58.86 ; 58.94 ; 58.107 ; 58.137 ; 58.151 ; 58.152 ; 58.317. On pourrait ajouter très hypothétiquement le pèlerin 58.212, où on retrouve les incisions en vaguelettes sur le vêtement.

2 - Ce détail est particulièrement visible sur 58.17, 58.51, 58.94 et 58.152.

22). Il est à l'origine d'au moins six objets[1]. Son aboutissement pourrait être le couple 58.165. Les autres statuettes sont plus frustes, mais reproduisent les mêmes plissés entre les jambes : un premier pli, légèrement creusé, part du genou droit jusqu'au centre du vêtement, formant comme une virgule ; une série de trois plis, partis du genou gauche, tombent à l'oblique jusqu'au bas du vêtement, dans l'axe ; sous le premier mentionné plus haut, deux ou trois plis comparables partis du genou droit viennent compléter le V. Pour le torse, visible sur 58.85 et 58.77, une série de petits plis en V est visible dans l'axe du corps ; au-dessus du ventre, la tunique est serrée et laisse la place à des plis rectilignes. Enfin, les statuettes conservant les pieds montrent que l'artisan les représentait étroits et légèrement pointus, donnant l'idée d'une chaussure, mais sans davantage de détails. On ajoutera peut-être à sa production 58.87 et 58.105 : on croît reconnaître le sculpteur dans le traitement des pieds, mais cette attribution demeure contestable, essentiellement par la différence de réalisation des vêtements.

Le style d'**Entrains 1-3** est moins homogène et plus difficile à apprécier, de surcroît en raison de la qualité mitigée de notre documentation iconographique (pl. 22). Mais son appartenance à l'atelier **Entrains 1** est assurée par la façon qu'il a de rendre les têtes, en outre assez proche de celle du sculpteur **Entrains 1-1**. Ses réalisations sont moins stéréotypées et son style se reconnaît dans les points suivants : mains aux doigts très allongés ; pan rectiligne du vêtement, décoré par incision[2], tombant entre les jambes ; ourlet épais au bas de la tunique féminine. Les incisions du pan de vêtement semblent d'ailleurs directement inspirées des reliefs plus maîtrisés de l'atelier **Auxerre 1**.

Un quatrième sculpteur, **Entrains 1-4**, a pu tailler les statuettes 58.82 et 58.84 (pl. 22-23). La seconde est beaucoup plus hiératique que la première. Pourtant la chevelure traitée à la manière d'un casque couvrant les oreilles et la nuque, ainsi que les incisions formant un large V sur la poitrine, entouré de deux incisions partant des épaules, sont communes à l'une et l'autre.

Concernant la période d'activité de cet atelier, les *terminus ante quem* donnés par l'examen stratigraphique pour les groupes 58.84 et 58.109 ne sont que d'un maigre apport. Nous avons fixé un TPQ au dernier quart du II^{e} s. ap. J.-C. pour le laraire 58.66, avec une marge d'erreur emmenant jusqu'au premier quart du III^{e} s. Grâce aux fouilles, la tête 58.86 a été datée du II^{e} s. ap. J.-C. La pleine activité de l'atelier **Entrains 1** doit donc être atteinte au dernier quart du II^{e} s. ap. J.-C. ; elle a pu débuter au troisième quart du même siècle et peut-

1 - 58.77, 58.85, 58.110, 58.146, 58.165 et 58.186.
2 - Selon nous, les reliefs de 58.145 constituent une variante plus aboutie.

être même s'étendre au début du III^e^ s.

Il ne s'agit cependant pas de l'atelier le plus ancien officiant dans la région entraînoise. Trois statues fragmentaires peuvent être liées à l'atelier **Entrains 2**, à l'origine d'une production de qualité, constituée de divinités assises, aux corps bien modelés et aux plissées soignés. Dans cet atelier devaient officier deux sculpteurs.

Le premier, **Entrains 2-1**, a réalisé deux divinités, l'une masculine, et l'autre féminine : 58.69 et 58.81 (pl. 23). Il n'est pas possible de retrouver des motifs identiques entre les deux pour la bonne et simple raison qu'il s'agit de pièces uniques, probablement issues d'une commande adressée à un sculpteur d'une habileté rare. Les dimensions étaient assez importantes : entre 70 et 85 cm restitués pour l'une et l'autre. Les plissés sont très aboutis, les proportions sont harmonieuses et le souci du détail est palpable – attribut et coussin pour le dieu ; jeu dans les différents niveaux de relief pour la déesse. L'importance de ce groupe de divinités, chacune traitée pour elle-même, se ressent peut-être dans l'influence qu'aurait exercée la statue de la déesse dans la manière de faire du sculpteur **Entrains 1-3**, visible dans le traitement du vêtement, particulièrement l'ourlet de la tunique. Mais il ne s'agit là que d'une hypothèse.

Le second, **Entrains 2-2**, a travaillé de manière plus répétitive. On le perçoit déjà dans les dimensions : environ 70 cm restitués pour les trois statues – 58.68, 58.70 et 58.73. Mais le lien devient indéniable si l'on observe les plissés entre les jambes : trois courtes incisions courbes – ou dépressions, pour la statue 58.68 – parties de la jambe droite s'intercalent avec quatre incisions plus longues partant de la gauche. De plus, pour les deux figurations féminines, deux plis en triangle de la première tunique apparaissent sous la seconde, entre les pieds. Il serait possible d'opérer un lien entre **Entrains 2-1** et **Entrains 2-2** : les plissés du vêtement du dieu 58.69 ont peut-être constitué la source d'inspiration de ces motifs répétés dans le travail du second sculpteur. De plus, lui aussi a réalisé un groupe mixte de divinités assises : les deux statues les mieux conservées ont été découvertes ensemble.

La période d'activité de cet atelier, peut-être constitué de deux sculpteurs, est donnée par le groupe de la « fosse dépotoir » du chantier Chambault : le contexte stratigraphique indique la deuxième moitié du I^er^ s. ap. J.-C.

À Entrains, le mithracisme a donné lieu à une production sculptée d'assez grande qualité. Un atelier unique, **Entrains 3**, a peut-être assuré seul la production ; on identifie au

moins un sculpteur, sinon deux (pl. 23-24).

Le premier, **Entrains 3-1**, se reconnaît sur plusieurs points (pl. 24), à commencer par la coiffure : très ample, elle est formée de boucles rondes bien découpées les unes par rapport aux autres et enroulées sur elles-mêmes à la manière de coquilles, couvrant les oreilles et retombant sur la nuque. De plus, l'agencement des mèches est symétrique : le front est surmonté de deux boucles, tandis que deux autres surplombent l'angle externe deux yeux ; deux nouvelles partent des tempes ; deux dernières naissent de la nuque. Ces observations suffisent à lui attribuer trois objets : 58.96, 58.161 – et 58.158, appartenant au fragment précédent – et 58.100 – auquel on doit ajouter 58.102, pour les mêmes raisons. Mais ce n'est pas tout : le même sculpteur a une façon bien particulière d'aborder les traits du visage : la paupière inférieure est très épaisse, presque comme une poche ; les lèvres sont charnues et les commissures tombantes donnent au visage une moue très expressive. C'est frappant si l'on considère 58.19 et 58.161, ce qui montre que l'atelier a également assuré des productions funéraires. L'analogie est moins forte pour 58.96, surtout en raison de l'état de conservation du visage. Cependant, bien que plus finement modelée, la bouche correspond à la description précédente. Par ailleurs, le vêtement du dadophore précédent n'est pas sans rappeler les manteaux de Mithra que l'on observe sur les reliefs 58.101 et 58.160 : on retrouve, en partant du haut, deux larges plis saillants alternant avec des canaux assez profonds. Mais en l'absence des têtes, éléments les plus caractéristiques, nous ne pouvons réellement attribuer ces réalisations au sculpteur **Entrains 3-1**. En revanche, leur appartenance à l'atelier **Entrains 3** est très plausible, ne serait-ce que par la nature des scènes représentées.

La présence d'un second sculpteur au sein de cet atelier, **Entrains 3-2**, est hypothétique et n'est pas sans poser problème (pl. 24). Sur les stèles 58.99 et 89.82, un détail attire l'attention : ce sont les mèches de cheveux, séparées par des perforations exécutées au trépan ; elles semblent provenir de l'arrière du crâne, et se courbent en S avant le visage en s'effilant légèrement. Mais sur la stèle d'Entrains, les mèches sont plus nombreuses et plus fouillées, avec une intervention régulière du trépan aux deux points des enroulements et le long du cou, ce que l'on ne retrouve pas à Quarré-les-Tombes. On se contentera donc de remarquer une proximité iconographique entre les deux stèles.

Les éléments pour dater l'activité de cet atelier sont rares. La frontalité avec laquelle a été représenté le quadrige 58.160 évoque la période sévérienne ; la grande régularité d'emploi du trépan dans la chevelure pour 58.99 indique plutôt la période tardo-antonine. Mais ces exemples n'appartiennent pas à la production du sculpteur le mieux identifié de

l'atelier, **Entrains 3-1**. On retiendra simplement que l'activité de l'atelier **Entrains 3** ne doit pas être antérieure à la deuxième moitié du II^e^ s. ap. J.-C.

L'atelier **Entrains 4** est identifié par des stèles funéraires sur lesquelles les défunts, enfants et adultes, présentent un faciès très similaire : visage large et rond ; arcades sourcilières assez droites ; nez large, presque épaté ; bouche faisant la moue ; petit menton saillant à fossette (pl. 25). Ces caractéristiques sont bien celles d'un atelier, mais pas d'un sculpteur unique : les vêtements sont toujours différents – hormis les incisions en V des stèles 58.52 et 58.56 – et le traitement des détails, notamment des cheveux, ne se retrouve pas d'une stèle à l'autre. Le visage est le trait d'union, le modèle à partir duquel ont travaillé plusieurs artisans. Autres caractéristiques de cet atelier : la forme cintrée de la niche est privilégiée, soutenue sur quatre stèles par des chapiteaux suggérés, car lisses et seulement saillants vers l'intérieur de la niche ; on retrouve aussi, à quatre reprises, des acrotères. On relèvera la proximité iconographique entre la stèle d'Apinosus, 58.61, et la stèle de Bellicus, découverte à Sens, et nettement plus détaillée[1]. Ceci ne doit pas surprendre si l'on prend en compte la relative proximité de la capitale de la cité sénonne par rapport à Entrains. Il s'agit peut-être là d'une tentative d'imitation, ou d'une influence plus large suggérant une base commune de modèles.

Pour la période d'activité de l'atelier, nous avons avancé plusieurs hypothèses. La dédicace abrégée aux dieux Mânes donne un TPQ à l'époque flavienne, mais se poursuit jusqu'à la fin de la dynastie sévérienne ; le traitement des yeux de la petite défunte sur la stèle 58.52 pourrait donner un TPQ hadrianique ; enfin la coiffure de la mère sur la stèle 58.59 la rapproche de la mode sévérienne. On retiendra donc, malgré le faible indice de fiabilité des datations proposées, une activité à la fin du II^e^ s. et dans le premier quart du III^e^ s. ap. J.-C.

C'est le traitement très spécifique de la coiffure féminine qui nous conduit à identifier l'atelier **Entrains 5** (pl. 25). Cette coiffure en « fer à cheval » n'est pas sans évoquer la mode flavienne ; seulement, la coiffure flavienne ne tombait pas aussi bas en dessous des oreilles. J.-B. Devauges contestait donc cette datation par l'iconographie[2]. Mais se convaincre qu'il ne s'agit là que d'une mode locale, sans lien avec Rome, est une solution un peu rapide. Il suffit d'observer le buste de Marcia Furnilla conservé au Louvre[3] pour constater que l'esprit de

1 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 2965.
2 - Devauges, 1988, p. 102.
3 - Numéro d'inventaire Ma 1158.

la coiffure impériale est respecté à Entrains. C'est donc avec prudence que nous avançons l'hypothèse d'une activité de cet atelier au dernier quart du I^er^ s. ap. J.-C.

L'existence de l'atelier **Entrains 6** est partie du constat qu'une statuaire en ronde-bosse d'une grande qualité d'exécution a été mise au jour dans les environs (pl. 26). Au premier rang de celle-ci se trouve l'Apollon colossal, aujourd'hui conservé au musée Saint-Germain-en-Laye, inventorié ici sous le numéro 58.67. Nous ne reviendrons pas sur les analyses iconographiques, très nombreuses, de cette production exceptionnelle. Nous ne relèverons pas davantage les datations, souvent hasardeuses, qui en découlent. Nous constatons simplement d'une part un usage important du trépan dans la chevelure, afin d'obtenir un effet de « clair-obscur » indubitable ; ceci se retrouve sur la tête 58.72. De plus, le colosse frappe aussi par le traitement des yeux : grands ouverts, ils sont creusés afin d'accueillir une pupille rapportée. Le même système se retrouve sur la tête 58.122, dont le traitement de la chevelure n'est pas sans rappeler une autre tête conservée à Auxerre, P.21. Convenons-en, les éléments de comparaison sont minces et sont d'autant plus fragiles lorsque l'on cherche à comparer des productions aussi disparates, ne serait-ce que par leurs dimensions. Mais nous croyons que cette diversité stylistique est la marque d'un atelier fort de plusieurs artisans. Leur activité ne doit pas être antérieure à la deuxième moitié du II^e^ s. de notre ère.

L'atelier **Entrains 7** n'est représenté que par deux groupes de divinités : 58.93 et 58.111 (pl. 26). Les corps sont étroits, presque serrés, et ce sentiment est renforcé par l'élongation du corps par rapport à des membres étroits. En revanche, la différence de reliefs, plus accusés sur l'un, et plus ténus sur l'autre, pourraient indiquer l'action de deux mains différentes. La datation, donnée par les fouilles de J.-B. Devauges au Chantier Chambault, indique le IV^e^ s. ap. J.-C. : il s'agirait donc de l'atelier le plus récent d'Entrains et de ses environs.

Par la suite ne sont plus identifiés à Entrains que des sculpteurs isolés :

- **Entrains 8** est à l'origine d'une série de quatre têtes de belle facture et toutes de mêmes proportions[1] – à la moitié de la taille naturelle, c'est-à-dire entre 12 et 13 cm de hauteur (pl. 26-27). Le menton en galoche, la bouche charnue au sillon naso-labial

1 - 58.75, 58.124, 58.125 et 58.126.

bien marqué et l'aplanissement la zone correspondant à l'iris se retrouvent sur toutes les têtes ; on notera cependant que la pupille est creusée sur la tête 58.126. Les variations dans la disposition des groupes de mèches de cheveux ne doivent pas induire en erreur : cette façon de les faire onduler autour du visage et de les subdiviser en trois ou quatre mèches peut caractériser une même main. Celle-ci est assez habile pour se permettre de représenter différemment la ou les mèches surplombant le front : relevée, presque en *anastolè* pour 58.75 et 58.125 ; relevée, mais retombant légèrement sur la partie gauche du front pour 58.126 ; enfin plus originale, avec l'accolade de la tête 58.124. La nette inspiration hellénistique n'est pas un argument de datation suffisant. À nouveau, on regrettera de ne pouvoir dater une production aussi cohérente.

- L'existence du sculpteur **Entrains 9** est attestée par les analogies entre les deux phallus : 58.115 et 58.116 (pl. 27). Son activité est datée au II^{e} s. ap. J.-C. par le contexte stratigraphique de découverte du second.

Nous avons évoqué précédemment le sanctuaire de Ménestreau. Les têtes détachées de statues 58.176, 58.181, 58.190 et 58.286 ont sans aucun doute été réalisées par un même sculpteur, **Ménestreau**, sans que l'on puisse malheureusement le rattacher à un atelier spécifique (pl. 29). Ce sculpteur, assez expérimenté, a varié les coiffures d'une tête à l'autre. Mais son style se retrouve dans la finesse des lèvres, bordées de commissures légèrement creusées ; dans le nez aux narines écartées et profondes ; dans les grands yeux en amande soulignés par des paupières inférieures discrètes et couverts par des paupières supérieures larges ; dans l'arcade sourcilière assez plate et bien arquée, où la transition avec les globes oculaires se fait par une dépression assez douce.

Enfin, à l'est d'Entrains, en 1860, quatre statues fragmentaires ont été retrouvées dans un puits de la commune de Crain[1]. Elles consistent en trois têtes détachées et en un torse de Minerve avec sa tête encore conservée. Ces quatre statues, légèrement plus grandes que nature, ont pu appartenir à un sanctuaire : on imagine parfaitement la statue de Minerve en statue de culte. Toujours est-il qu'un atelier, **Crain**, est sans aucun doute à l'origine de ces objets (pl. 19). Un même sculpteur, **Crain 1**, a probablement réalisé les têtes 89.42 et 89.47 : le modelé du visage est similaire. Mais pour la statue de Minerve 89.43 comme pour la tête

1 - *B.S.S.Y.*, 1853, p. 6 ; Quantin, 1861, p. 6-7, pl. 1-2.

89.45, l'intervention d'un autre sculpteur est très plausible. Les liens entre ces objets s'opèrent déjà dans le choix du matériau, un calcaire jaunâtre et tendre proche de la pierre dite de Tonnerre. Ils se font ensuite dans l'usage important du trépan, pour les mèches de cheveux par exemple, et surtout pour creuser les caroncules lacrymales et les angles extérieurs des yeux, ce qui représente pratiquement la « signature » de l'atelier[1]. Si la statue de Minerve constitue un chef-d'œuvre de maîtrise des outils, des modelés et des reliefs, la tête 89.45 frappe par son asymétrie et une certaine maladresse dans le rendu des mèches. Peut-être doit-on identifier ici le travail d'un artisan moins habile, comme un apprenti, mais ce n'est qu'une hypothèse.

Les yeux grands ouverts de Minerve pourraient nous emmener en plein III^{e} siècle de notre ère, du moins si ce point d'iconographie était répété dans les autres productions de l'atelier. On se cantonnera donc à relever le marquage de l'iris et de la pupille, élément qui ne peut être antérieur aux années 130 ap. J.-C. Cet usage se poursuivant jusqu'au IV^{e} s., nous n'avons d'autre choix que de dater l'activité de l'atelier entre 130 et au moins 330 ap. J.-C.

Enfin, il est nécessaire d'attirer l'attention sur un sculpteur isolé au cas particulier. Nous l'appellerons **Treigny**, en référence au lieu de découverte de l'enfant debout 89.107 (pl. 45). Le même visage se retrouve à Autun, 71.263 : mêmes grands yeux lisses et effilés aux angles externes, même insistance sur le philtrum, même bouche en légère saillie, mêmes commissures incisées à la verticale. Le contexte de découverte de la statuette de Treigny la date des deux premiers siècles de notre ère, ce qui laisse un cadre chronologique très large à l'activité du sculpteur. Il est néanmoins important de noter la grande distance qui sépare les lieux de découverte des deux objets : 107 km à vol d'oiseau.

12.3.2 Le Nivernais

Il a dû exister, au moins temporairement, un atelier de sculpture à **Champallement**, même si nous avons vu dans le paragraphe consacré à Entrains qu'une stèle funéraire découverte sur le site de Compierre a été réalisée par un sculpteur connu pour d'autres productions entraînoises[2]. Deux statuettes nous semblent proches : 58.24 et 58.25 (pl. 16). Le modelé du corps est particulièrement rond et les vêtements sont lissés avec attention :

1 - Le seul cas où les deux coins de l'œil sont aussi profondément percés est la stèle votive du « Pré de Nuits » : 71.579.
2 - Entrains 3-1.

les plissés sont peu nombreux et les pièces de vêtement sont davantage distinguées par les reliefs – haut et bas de la tunique par exemple – que par les détails. Nous les attribuons à un artisan, **Champallement 1**. Une autre statuette pourrait appartenir à cet atelier : 58.334. Le canon est en outre assez ramassé : 1/5e. La facture de cette statuette semble la distinguer de la production de l'artisan précédent. Aucune information ne nous permet de dater l'activité de cet atelier.

Puis, dans le Nivernais, ne sont plus identifiés que des sculpteurs isolés. Le premier a réalisé deux stèles découvertes à **Nevers** : 58.328 et 58.335 (pl. 30). La première représente une divinité et la seconde une défunte. La coiffure, le visage et le vêtement sont pourtant les mêmes : bandeaux séparés par une raie médiane puis tirés vers l'arrière, formant alors une accolade ; yeux en amandes sous des arcades sourcilières très arquées ; ces dernières sont poursuivies par un nez long, mais très étroit ; la bouche est peu large et la lèvre inférieure est charnue ; la poitrine est couverte par un manteau formant deux ou trois degrés de plissés en arcs de cercle. Aucun élément ne nous semble pertinent pour dater l'une ou l'autre de ces stèles.

Le sculpteur **Magny-Chantenay** a réalisé deux statues de divinités, 58.173 et 58.34, probablement Apollon et Bacchus, dont les têtes ont été découvertes respectivement à Magny-Cours et à Chantenay-Saint-Imbert (pl. 28). La proximité des sites – moins de 20 km – ne va pas réellement dans le sens d'un artisan itinérant, ou alors sur une faible distance. L'état de conservation de la tête de Bacchus rend la comparaison des traits difficiles. Néanmoins, les yeux ont sans doute été réalisés de la même manière : deux fines paupières et un iris creusé pour accueillir un œil rapporté. Mais la façon de faire de l'artisan se retrouve surtout dans les cheveux : de grands groupes de trois ou quatre mèches bien distinctes les unes des autres, non pas simplement incisées, mais disposées en jouant sur les profondeurs afin de donner le sentiment qu'elles s'imbriquent les unes dans les autres. Au-delà des cheveux, le modelé est très soigné et l'utilisation précise du ciseau et de la pointe donnent l'impression d'un travail sur terre cuite ; cet aspect est renforcé par la pierre employée, à savoir un calcaire jaune, très fin, tendre et très homogène. Il est cependant regrettable de ne pas disposer de jalon chronologique concernant l'activité de ce sculpteur.

Les fouilles du début du XIX^e^ s. sur le site du Villars, près de **Biches**[1], ont livré deux petites têtes d'enfants très similaires par leur facture, 58.10 et 58.11 : arcade sourcilière douce et faiblement saillante ; paupières fines et yeux lisses ; nez à la pointe arrondie ; bouche étroite, mais charnue et en cul-de-poule ; joues pleines et petit menton en galoche (pl. 15). C'est là le travail d'un sculpteur unique, donc isolé, car rien ne permet de le rattacher à un atelier spécifique. Aucun critère de datation ne peut être appliqué à ces têtes.

12.4. La Saône-et-Loire

12.4.1. Autun, capitale de la *civitas*

La capitale éduenne a tout naturellement laissé une quantité exceptionnelle d'œuvres sculptées, en particulier de stèles funéraires. Plusieurs ateliers ont sans aucun doute officié au cours des siècles.

Le premier, **Autun 1**, a laissé cinq stèles funéraires qui peuvent être liées par leur type (pl. 2-3) : une dalle assez fine – toujours inférieure à 20 cm d'épaisseur –, rectangulaire et lissée sur sa face figurée ; le D et le M sont situés de part et d'autre de la tête, tandis que le nom du défunt est gravé au sommet ; contrairement au cas de figure le plus répandu, et à une exception près, 71.79, la niche n'est que peu creusée et épouse surtout les contours du corps humain. Enfin, le défunt n'est pas debout, mais figuré en buste. En revanche, le traitement disparate des visages indique que plusieurs artisans appartenaient à cet atelier. On note une proximité entre les visages des stèles 71.79, 71.74 et 71.303 – notamment pour le rendu de la calvitie. Dans les trois cas sont observables des ciselures assez nettes réalisées au ciseau droit. Il s'agit là d'une façon de faire que l'on ne retrouve pas pour les autres stèles. Cependant, la représentation des attributs et des drapés est bien différente d'une stèle à l'autre.

La dédicace aux dieux Mânes, très courante à Autun, donne un TPQ au dernier quart du I^er^ s. ap. J.-C. ; en prenant en compte la marge d'erreur de 150 ans environ correspondant à la période durant laquelle cette formule dédicatoire est la plus utilisée, on considèrera donc que l'activité de cet atelier doit se situer entre la fin du I^er^ s. ap. J.-C. et le début du III^e^ s. ap. J.-C.

1 - Soc. Niv., 1873.

Autun 2 présente une offre de qualité supérieure à celle d'**Autun 1** si l'on considère le degré plus haut de relief, ainsi qu'une plus grande variété de postures et d'attributs (pl. 3-4). La forme des stèles n'est plus un critère discriminant : c'est le traitement du visage et la présentation du corps qui le sont. Tous les défunts, hommes ou femmes, sont figurés en bustes longs et dans des proportions où la hauteur de la tête est ensuite reproduite deux fois dans la hauteur du buste[1]. Les coiffures sont aussi discriminantes : pour les hommes, une coiffure en calotte, formée de mèches épaisses, mais souples, ramenées sur le front ; pour les femmes, la coiffure est un peu plus variée, mais les visages sont tous juvéniles et présentent toujours les mêmes caractéristiques : pommettes marquées, nez arrondi à la pointe, bouche plutôt étroite aux lèvres très charnues.

Au sein de cet atelier, on identifie sans problème un sculpteur, **Autun 2-1**. Tous les visages qu'il a réalisés sont similaires[2], et c'est le seul point qui permet de reconnaître son travail : on ne retrouve jamais exactement le même attribut – ou la même forme de *poculum* –, les mêmes mains ou le même vêtement. Cette homogénéité des visages par rapport à la diversité du reste de la figure humaine pourrait indiquer l'intervention de plusieurs sculpteurs, pourquoi pas d'un maître chargé de l'élément le plus sensible, le visage, tandis que l'apprenti aurait eu pour tâche de réaliser le buste et les attributs[3]. Cette hypothèse expliquerait par ailleurs le caractère assez grossier des mains du défunt 71.62 par rapport à la finesse de réalisation du visage. Au moins deux sculpteurs supplémentaires ont travaillé dans cet atelier et nous ont livré les stèles 71.6, 71.72, 71.73 et 71.76. Toutefois, il n'est pas possible de retrouver des détails communs trahissant une même main.

Les critères de datation sont strictement les mêmes que pour l'atelier **Autun 1**. On serait tenté de tirer une datation trajanique des coiffures masculines, proches de celle de l'empereur. Mais la rigueur veut que l'on se tienne à la même fourchette chronologique que pour l'atelier précédent en raison de la dédicace aux Dieux Mânes.

Autun 3 est un atelier de stèles funéraires qui ont toutes en commun une figuration du défunt en buste et la tête régulièrement trop grande par rapport aux mains (pl. 4-5). Le plus souvent, celles-ci sont présentées sur la poitrine et au même niveau, serrant de

1 - Dans les cas où l'état de conservation permet ces remarques. Cependant, la stèle 71.302 déroge à cette règle dans la mesure où le buste est un peu plus court. Toutefois le visage identifie sans aucun doute possible le sculpteur **Autun 2-1**.

2 - 71.61 ; 71.62 ; 71.106 ; 71.302 ; 71.320.

3 - La situation ne serait pas exceptionnelle puisqu'il s'agit de l'une des hypothèses formulées plus haut pour expliquer les différences entre **Nuits 1-1** et **Nuits 1-2**.

petits attributs. Au sein de cet atelier, le sculpteur **Autun 3-1** se démarque par la façon qu'il a de rendre les visages : ronds et joufflus, avec des nez droits et des lèvres charnues esquissant un léger sourire. On reconnaîtra une variation dans le groupe que composent 71.35 et 71.68, où les nez sont plus fins que dans les autres stèles : 21.417, 71.34, 71.90 et 71.129. La stèle 71.68 présente une variation intéressante de la position de la main gauche : elle ne tient plus un attribut, mais désigne de l'index l'inscription sous la niche. L'état de conservation de 71.100 rend hypothétique sa réalisation par le même artisan. À ce premier lot, on doit ajouter 71.19, 71.103, 71.312 et 71.313 : les visages montrent l'intervention d'au moins deux autres sculpteurs. Quant à 71.144, l'absence de la tête interdit de l'attribuer à **Autun 3-1**, mais la figuration du buste et la position des mains doivent convaincre de sa réalisation au sein de la même officine. L'atelier **Autun 3** est exceptionnel dans la mesure où une stèle de l'un de ses artisans, 21.417, a été retrouvée à Nuits-Saint-Georges, soit à plus de 50 km de distance à vol d'oiseau. Elle constitue par ailleurs la quasi-copie de 71.90. Cependant, la stèle a peut-être été déplacée : elle a été exécutée en grès, matériau abondant autour d'Autun, mais plus rare à Nuits, dont l'arrière-pays est riche en calcaire de qualité. De surcroît, aucun lien entre **Autun 3** et l'atelier de la **Côte** ne peut être fait si l'on observe l'intégralité de la production de chacun de ces ateliers.

La plupart de ces stèles sont datées par le contexte stratigraphique de la première moitié du II^{e} s. ap. J.-C. Mais nous avons relevé pour les stèles 71.89 et 21.417, qui sont pratiquement des reproductions à l'identique, la présence d'un chignon sommital qui n'est pas sans rappeler la mode féminine du temps de Faustine l'Ancienne. Ce jalon donne pour TPQ le deuxième quart du II^{e} s. ap. J.-C. Les stèles de Pont-l'Évêque appartenant à des niveaux antérieurs à la deuxième moitié du II^{e} s., on doit donc dater l'activité de cet atelier entre les années 125 et 150 de notre ère[1].

L'atelier **Autun 4** se distingue dans un premier temps par la forme des stèles : rectangulaires, aux angles supérieurs plus ou moins adoucis, avec une niche reprenant cette forme pour **Autun 4-1** ou franchement cintrée pour **Autun 4-2** (pl. 5-6). Le défunt est présenté en buste long – 71.33, 71.299 – ou presque à mi-corps – 71.80 et 71.98. Dans ce dernier cas, le canon employé est assez haut : 1/8^{e} environ, puisque la tête se retrouve encore deux fois dans le corps, du haut du buste au centre du ventre. On pourrait rajouter à cette première liste la stèle 71.81 qui reprend ces éléments. En revanche, son état de conservation

1 - Ce qui correspond à cinq ans près à la marge d'erreur que nous avons définie pour les reproductions de coiffures de mode impériale ou ambiante. Voir le chapitre 5.1.1.

ne permet pas de lui attribuer assurément un auteur. Dans cet atelier, la qualité d'exécution, surtout des visages, est notable. Le sculpteur **Autun 4-1** a sans aucun doute réalisé les stèles 71.80 et 71.33 ; l'attribution de 71.299 est moins sûre. Il représente les visages de manière anguleuse, en insistant sur la finesse du nez et des lèvres ; les arcades sourcilières sont arquées et légèrement tombantes ; le menton est saillant ; enfin, les mêmes plissés sont reproduits sur les vêtements : un pli part de chaque extrémité du col, puis un nouveau part du centre du bras. Les deux premières stèles sont aussi caractérisées par des bords de la niche ciselés au ciseau droit. Pour la stèle 71.299, c'est plutôt un ciseau à bout rond qui a été utilisé. On attribuerait à un sculpteur différent, **Autun 4-2**, l'exécution des stèles 71.98 et 71.109 : le visage est épais, le menton marqué, les cheveux traités presque comme un diadème couvrant les oreilles et la tête est très faiblement penchée sur la gauche. Les stèles 71.80 et 71.81 fournissent par la dédicace aux Dieux Mânes un TPQ à l'époque flavienne. Mais le contexte stratigraphique de 71.33 date l'activité de cet atelier de la première moitié du II^{e} s. ap. J.-C.

Comme pour l'atelier précédent, c'est la forme des stèles qui est le premier trait d'union des productions d'**Autun 5** (pl. 6-7) : la stèle est rectangulaire, de même que la niche, qui occupe environ les deux tiers supérieurs de la face principale ; à l'intérieur, le défunt est présenté en buste long ; lorsque la stèle comporte une inscription, elle est circonscrite au bandeau supérieur. Nous croyons qu'il est possible d'attribuer à cet atelier trois sculpteurs. Le premier, **Autun 5-1**, a réalisé les stèles 71.38 et 71.47. Le premier lien est opéré par les plissés des tuniques échancrées : deux plis partant du col descendent sur la poitrine en un triangle. Les visages semblent différents, celui de la stèle 71.38 étant d'ailleurs d'une facture rare. En réalité, la manière de creuser légèrement l'espace entre la lèvre inférieure et le menton, ce qui permet de faire saillir ces deux traits, est une façon de faire unique au sein du corpus autunois. Les différences de coiffures s'expliquent probablement par un souci de distinction des défunts. **Autun 5-2** a peut-être réalisé les stèles suivantes : 71.55, 71.85 et 71.97. On retrouve sur chacune la bouche esquissant une moue et surtout le sommet concave de la niche, ce qui est une particularité propre à ce sculpteur. Enfin, **Autun 5-3** pourrait être à l'origine de 71.58 et 71.125. Ici, le sommet de la niche n'est pas creusé à angle droit, mais forme une pente donnant presque une impression de perspective. Les visages sont larges, le nez épais, la bouche charnue et les sillons nasogéniens sont suggérés par des reliefs. L'activité de l'atelier **Autun 5** est datée par les stèles 71.38 et 71.125 : première moitié du II^{e} s. ap. J.-C.

L'atelier **Autun 6** est caractérisé par des stèles de formes différentes, figurant en buste long un homme barbu aux cheveux traités en calotte, ramenés sur le front et les tempes en mèches raides et parallèles ou légèrement ondulées (pl. 7). Les stèles semblent taillées à partir d'un même module : hauteur comprise entre 75 et 80 cm[1], largeur entre 37 et 42 cm, épaisseur entre 17 et 22,5 cm. Ces éléments composent le trait d'union entre les productions de deux sculpteurs différents. Le premier, **Autun 6-1**, a un style très identifiable : arcades sourcilières tombantes, nez rectiligne, barbe lisse, moustache rejoignant le nez et formant un triangle, encadrant une bouche étroite réduite à une fente. Ces caractéristiques se retrouvent sur les stèles 71.41 et 71.69. Un autre sculpteur, **Autun, 6-2**, a un style assez proche, mais plus lourd. Il a réalisé les stèles 71.29, 71.36 et 71.43. Les reliefs sont assez faibles dans la région de la bouche, ce qui donne l'impression qu'elle ne fait qu'émerger de la masse de la barbe et de la moustache. Les oreilles sont bien marquées, parfois même décollées. Les doigts sont épais ; ceux de la main gauche sont écartés et rendus avec une certaine maladresse. Ces points communs comme ces différences sont importants, car ils montrent une volonté de reproduction d'un modèle, mais avec des capacités moindres : il serait donc tentant, mais très hypothétique, de voir en **Autun 6-2** un apprenti. Enfin, le traitement des cheveux et de la barbe de la stèle 71.45 l'associe à l'atelier sans que l'on puisse reconnaître le sculpteur. La période d'activité est la même que pour les deux ateliers précédents : première moitié du II^{e} s. ap. J.-C.

Par la suite ne sont identifiés pour Autun que des sculpteurs isolés.

Le premier est **Autun 7**, un artisan à l'origine de deux stèles représentant des femmes (pl. 7) : 71.104 et 71.328. Le visage est long et ovale avec un menton en galoche ; les cheveux couvrent les oreilles et sont formés de bandeaux tirés vers l'arrière ; les plissés se multiplient sur la poitrine. Cependant, aucun indice ne nous permet de dater l'activité de ce sculpteur.

Autun 8 correspond à un groupe de trois stèles figurant une femme : 71.330, 71.333 et 71.519 (pl. 8). Sur les deux premières stèles, les défuntes sont pratiquement identiques : coiffure ronde et bouffante, interrompue après les oreilles ; tunique à col échancré, longs plis doux et droits rythmant à la verticale le haut du vêtement. Les deux

1 - Seule la stèle 71.69 est plus longue : 1,05 m. Mais le traitement du visage interdit de l'exclure du corpus de l'atelier.

dernières stèles ont même un lien technique : le sculpteur a creusé la niche à la broche depuis l'arête et jusqu'au fond. La datation est donnée par la stèle 71.333 : le TPQ est fixé à l'époque flavienne par la dédicace aux Dieux Mânes. Cette formule étant essentiellement employée jusqu'au deuxième quart du III^e^ s. ap. J.-C., on doit donc dater l'activité de ce sculpteur entre 75 et 225 de notre ère.

Le sculpteur **Autun 9** aurait réalisé trois stèles funéraires : 71.49, 71.59 et 71.88 (pl. 8). Sur chacune, le rendu des traits du visage a suivi une certaine stylisation, plutôt qu'une schématisation : les cheveux sont plaqués sur la tête ; les yeux en amande sont exorbités ; le nez est trapézoïdal, long et saillant ; la bouche ne forme qu'une fente. Sur les deux dernières stèles, une saillie trop importante du poignet droit par rapport au vêtement rend compte d'une certaine maladresse. De plus, les doigts sont longs et fins, séparés par de profonds sillons. Enfin, les stèles présentent sous la niche d'importantes traces de broche suivant un même schéma[1] : obliques près des arêtes et verticales au centre. La stèle 71.88, découverte lors de la fouille de S. Venault à la nécropole de Pont-l'Évêque, date l'activité du sculpteur : première moitié du II^e^ s. ap. J.-C.

Autun 10 représente trois stèles figurant un homme : 71.17, 71.67 et 71.286 (pl. 8). Le traitement du corps est hiératique, le défunt est barbu et ses cheveux bouclés dégagent les oreilles en bouffant au-dessus des tempes ; sa bouche est épaisse et son nez est droit. Mais surtout, l'élément identifiant un même artisan est le traitement du vêtement : le défunt porte une tunique couverte par un épais manteau, dont les pans sont croisés sur la poitrine ; chaque pan est divisé en trois plis. Le canon est assez allongé. Il est donné par la stèle 71.17 : 1/6,6^e^. Le rapport de proportion entre la tête et le haut du corps est équivalent pour les deux autres stèles. De plus, les largeurs des stèles, comprises en 67 et 70 cm, indiquent une certaine cohérence du module. L'activité du sculpteur **Autun 10** connaît deux fourchettes de datation, l'une large et l'autre beaucoup plus restreinte : la première est donnée par la stèle 71.17 et est la même que pour l'activité d'**Autun 8**. Nous avons cependant considéré que la stèle 71.286 présentait un *Zeitgesicht* du règne de Marc-Aurèle. Nous considérons donc que l'activité de ce sculpteur doit être datée assez largement du dernier quart du II^e^ s. ap. J.-C.

Autun 11 correspond sans doute à un sculpteur isolé (pl. 9). Sur les deux stèles

1 - Cette observation n'a pas pu être faite pour la stèle 71.59, car un socle de présentation en cache la partie inférieure.

71.71 et 71.343, on retrouve un même canon assez allongé, car légèrement supérieur au 1/6e. Les visages sont un peu différents d'une stèle à l'autre, mais on retrouve pour les hommes un front haut avec des golfes dégagés, des cheveux ras et une barbe formée de petites mèches rondes. Les bottines, surtout, sont très similaires : allongées et légèrement pointues à l'extrémité, elles forment un ourlet étroit au-dessus de la cheville. Enfin, les deux stèles appartiennent à un même module si l'on suit leurs hauteurs respectives de 1,35 m et 1,36 m. La stèle 71.343 a pour TPQ le dernier quart du IIe s. ap. J.-C., tandis que la stèle 71.71 a pour TPQ le début du IIIe s. L'un et l'autre jalons, basés sur les coiffures des défunts, pointent néanmoins vers la période sévérienne. On retiendra donc que cet artisan est actif dans un arc chronologique compris entre 175 et 225 de notre ère.

Trois stèles peuvent être attribuées au sculpteur **Autun 12** : 71.107, 71.114 et 71.123 (pl. 9). Les deux premières sont très similaires : la hauteur de la tête est répétée deux fois dans le corps – s'il était poursuivi et proportionné, on atteindrait un canon au 1/8e ; la stèle est rectangulaire et la niche aussi ; les défuntes sont vêtues de tuniques échancrées aux plissés épais, nombreux et parallèles ; enfin, les cheveux sont formés de grosses mèches séparées par une raie médiane et couvrant les oreilles. La stèle 71.114 est un peu différente : si la coiffure la rapproche de 71.123, la forme de la stèle et les proportions du corps ne sont pas les mêmes. On aurait peut-être aussi le travail d'un second artisan, mais rien n'est sûr. Les coiffures sur les trois stèles pointent vers les *Helmfrisur* sévériennes. La période d'activité de l'artisan doit donc être largement située entre 175 et 230 de notre ère.

On sort du registre funéraire avec **Autun 13**, sculpteur à l'origine d'au moins cinq statuettes de divinités : 71.189, 71.191, 71.192, 71.223 et 71.376 (pl. 9-10). On retrouve le même traitement du vêtement : la tunique est serrée sous la poitrine, lui conférant une saillie en arc de cercle. Sur le ventre, les plissés sont courbes et plus discrets. Une datation est donnée par TAQ avec le groupe 71.223 : l'activité du sculpteur doit être antérieure à 270 de notre ère.

À un sculpteur isolé différent, **Autun 14**, doivent être attribuées deux statuettes en marbre dont ne subsiste que la base avec les pieds de la divinité, 71.198 et 71.424, en raison de la reproduction fidèle des moulurations de la base (pl. 10). Mais aucun élément de datation ne peut être avancé.

Enfin, le sculpteur **Autun 15** a réalisé deux têtes en marbre de grande qualité, 71.168 et 71.169 : le visage est doux, sans pommettes marquées ; les yeux sont grands, bordés de paupières fines ; le nez est épais ; la bouche est charnue (pl. 10). Aucun indice ne permet de dater l'une ou l'autre de ces pièces.

12.4.2. Les environs d'Autun

Un hypothétique sculpteur isolé peut être identifié dans les environs d'Autun : trois stèles funéraires lui sont attribuées, provenant des environs d'Autun, 71.284, d'Antully, 71.10, et de Saint-Symphorien de Marmagne, 71.648. Nous l'avons nommé **Antully** par commodité (pl. 2). Ces stèles sont caractérisées par leur longueur et par leur sommet cintré en saillie par rapport aux bords de la niche ; les corps sont stylisés, les têtes sont particulièrement disproportionnées et les cous sont allongés. Il est très probable que ce sculpteur ait appartenu à un atelier d'Autun ou des environs. Sa période d'activité n'est pas connue.

Les deux stèles funéraires de **Morlet**, 71.526 et 71.578, sont fortement érodées, ce qui rend pratiquement impossible l'appréciation des détails (pl. 30). En revanche, le lien entre les deux est assuré par la forme de la stèle et la figuration des défunts en buste. Les deux objets peuvent donc être issus du même atelier. Celui-ci est probablement à chercher du côté d'*Augustodunum* plutôt que dans les environs du lieu de découverte des stèles.

Un atelier à l'origine de huit stèles funéraires a dû s'implanter au pied du Mont Beuvray (pl. 14-15). Un premier ensemble stylistique de cinq stèles peut être attribué à un même sculpteur : **Beuvray 1**. La facture de la stèle est irrégulière et la figure humaine est traitée en très faible relief et selon une frontalité absolue. Le ciseau de l'artisan se retrouve dans la conception du corps, très géométrique et linéaire, à l'exception des épaules, assez arquées, parfois remontant au niveau du cou. La main droite tient le *poculum*, représenté comme un récipient trapézoïdal, placé sur la poitrine et dans l'axe du corps ; la gauche est située juste en dessous de la droite et tient une bourse ou une outre. Les doigts des deux mains sont bien distincts, et on note pour la main gauche que le pouce est très écarté. Les traits sont simplifiés et la coiffure forme une calotte lisse. Cette description correspond tout à fait aux

stèles 58.343, 71.626 et 71.627. L'état de conservation des stèles 58.344 et de P.49 ne permet pas d'être aussi catégorique, mais le traitement du corps et des membres pourrait trahir la même main. Pour les autres stèles, 58.342, 58.345 et 71.348, nous les attribuons à cet atelier, mais pas au même sculpteur ; le style est autre. En revanche, les grandes caractéristiques – emploi du granite, simplification des formes, irrégularités de la stèle, proximité de mise au jour – sont les mêmes pour l'ensemble de ces objets.

L'atelier a employé, à une seule exception près, P.49, le granite rose du Morvan. La facilité d'approvisionnement du matériau doit être la seule explication de ce choix ; en effet, la taille moyenne des grains rend très difficile la réalisation de détails. De plus, et l'irrégularité de la forme globale des stèles le montre, les risques de brisure de la roche sont importants. On regrettera cependant de n'avoir aucune donnée relative à la période d'activité de cet atelier.

12.4.3. Le Chalonnais

Un atelier, **Chalon**, a été identifié et concerne 71.463, 71.464, 71.481 et 71.501 (pl. 16). Les similitudes se retrouvent essentiellement dans le traitement de l'anatomie masculine, seul élément suffisamment conservé sur chacune des stèles. Les pectoraux sont en légère saillie ; la ligne présternale est marquée par une dépression axiale ; l'abdomen est avancé, bien courbe dans la région hypogastrique ; le pli inguinal est plutôt doux, représenté par une dépression. De facture plus rapide, la stèle d'Hercule des environs de Chalon, 71.465, ne doit pas pour autant être distinguée des productions précédentes. En revanche, le Mercure 71.464 relève peut-être d'un modèle légèrement différent : l'accentuation du pli inguinal, non plus traité par dépression, mais par saillie, est probablement imputable à un autre sculpteur. Il demeure fortement probable que ces cinq pièces aient été taillées dans un même atelier. Dans chaque cas, le sculpteur a bénéficié d'une solide formation dans la compréhension et dans le modelé de l'anatomie. Le canon employé est d'ailleurs des plus classiques : 1/7^{e}.

En ce qui concerne sa période d'activité, la stèle 71.464 donne par son inscription un TPQ au règne d'Hadrien. Le TAQ est donné par le même jalon au milieu du III^{e} s. ap. J.-C.

Partons maintenant au sud de Chalon. Le cas de l'atelier de **Saint-Boil** est particulier, puisqu'il s'agit du seul ayant bénéficié d'une fouille archéologique récente (pl. 33-

34). De plus, certaines de ses productions ont été découvertes sur place. L'activité de l'atelier est datée de la seconde moitié du II^e^ s. ap. J.-C.[1]. Ce cadre exceptionnel permet d'aborder le travail de différents sculpteurs dans une fourchette chronologique assez fiable.

Un premier sculpteur se distingue par les représentations de groupes de divinités : **Saint-Boil 1**. Il est à l'origine des numéros 71.602 et 71.603. Les cheveux et le visage sont très similaires : coiffures sévériennes lisses, surmontées d'un diadème et couvrant les oreilles ; yeux en légère saillie ; nez anguleux ; bouche charnue. Le vêtement féminin est identique : serrée sous la poitrine, la tunique bouffe en deux accolades au niveau des seins. Le sculpteur usait par ailleurs du ciseau droit comme du ciseau à bout rond. On pourrait attribuer à cet artisan une statuette en cours de taille en raison du traitement de la coiffure, 71.601. Plus important, les fragments d'un groupe de trois divinités découvert à Nuits-Saint-Georges, 21.492, pourraient hypothétiquement être du fait de ce même sculpteur : nez et coiffures sont en effet caractéristiques, notamment pour la déesse de droite.

On reconnaît un second sculpteur, **Saint-Boil 2**, travaillant avec un modelé beaucoup plus abouti et surtout sur des formats supérieurs. Deux stèles funéraires découvertes à Chalon-sur-Saône ont été réalisées par lui : 71.453 et 71.478. La première, figurant un couple, est en rapport direct avec 71.596 : le traitement des pilastres latéraux, marqués par des ciselures, ainsi que les arêtes assez peu adoucies des plissés du vêtement sont des éléments trop caractéristiques pour ne pas être du fait de la même main. Hypothétiquement, et par rapprochement iconographique, on pourrait attribuer au même atelier, mais pas forcément au même sculpteur, la stèle 71.478.

Le reste des productions de **Saint-Boil** est plus grossier. Il est difficile d'attribuer réellement à un membre de l'atelier les gravures pariétales[2], de même que la stèle-maison. Peut-être verrait-on une même conception des formes dans les bustes de **Saint-Boil 3**.

La datation de la stèle 71.453, avec un TPQ en 165 de notre ère suivi d'une marge d'erreur de 30 ans, correspond parfaitement à la datation par critère stratigraphique de la stèle 71.596. L'activité de cet atelier doit donc être datée de la seconde moitié du II^e^ s. ap. J.-C.

Enfin, au nord-ouest de Chalon-sur-Saône a travaillé un sculpteur dont la production s'est retrouvée entre Chassey-le-Camp, Change, Chamilly et **Dennevy** : 21.233, 71.484, 71.491 et 71.514 (pl. 19-20). Les quatre stèles figurent des divinités debout. En

1 - Monthel, 1974 ; 1984 ; 1986a et b ; 1996 ; Monthel et Pinette, 1977. On trouvera la synthèse de ces travaux dans Monthel, 2002.

2 - Il est plausible qu'elles aient été réalisées par les carriers eux-mêmes, à titre d'amusement.

revanche, A. Rebourg avait douté de l'authenticité de la stèle de Chassey. On serait tenté de le suivre en raison de l'iconographie assez inhabituelle. Seulement les points communs entre les quatre objets sont sans appel : les manteaux de Mercure et du dieu barbu de Chassey sont les mêmes ; sur les stèles de Change et de Dennevy, le manteau sur les hanches du *genius* forme le même triangle à bords épais. Malgré la dimension réduite du champ figuré, le sculpteur a su représenter les visages avec sobriété, mais aussi avec un certain réalisme : les arcades sourcilières tombent légèrement – c'est le cas aussi du *genius* de Dennevy et du dieu de Chassey –, la bouche forme une fente soulignée par le trait du menton. Enfin, malgré certaines maladresses pour chacune des stèles, notamment dans l'implantation de la figure humaine par rapport à la ligne de sol, le canon choisi est au 1/6^{e}. Son emploi et sa régularité sont assez rares pour justifier davantage de l'appartenance de ces pièces à une même main. Sa période d'activité et son lien à un atelier identifié ne sont pas connus.

12.5. L'Yonne

12.5.1. Auxerre

La ville d'Auxerre a livré des pièces sculptées de qualité, même pour des groupes de petites dimensions. Mais nous n'avons identifié qu'un seul atelier : **Auxerre 1** (pl. 10-11). Les styles d'exécution sont différents, des maladresses de 89.23[1] au modelé abouti de 89.17. L'atelier devait donc compter plusieurs sculpteurs. Dans un premier temps, on doit lier 89.30 et 89.40 : on retrouve la même stylisation des plissés entre les pieds. De plus, le traitement de la tunique sur le corps, serrée en arc de cercle sous la poitrine, est similaire[2]. Mais pour les autres objets précités, un détail doit attirer l'attention : le pan de vêtement entre les jambes des divinités est replié sur lui-même, à la manière d'un croissant de pâtisserie[3]. Plus surprenant, ce motif se retrouve sur deux couples découverts à Autun, 71.204 et 71.224. Il est donc plausible, mais hypothétique, qu'un sculpteur de l'atelier **Auxerre 1** ait exercé son art dans la capitale de cité.

1 - Le modelé du corps masculin, marqué par deux plis, l'un sous la poitrine et l'autre en haut du ventre, n'est pas sans rappeler celui de 71.495. Mais il s'agit là du seul point commun entre les deux couples.
2 - Il y a sur ce dernier point le même modèle, probablement « *Stadtrömische* », que pour le sculpteur **Autun 12**.
3 - Ce motif répété se retrouve chez le sculpteur **Entrains 1-3** où il n'est plus traité en relief, mais par des incisions.

Par la suite, nous n'avons pu identifier qu'un sculpteur isolé, **Auxerre 2**, à l'origine de deux têtes : 89.33 et P.8 (pl. 11). Les paupières supérieures sont épaisses et se prolongent aux angles externes ; les narines sont bien découpées et légèrement plus hautes que la pointe du nez ; la bouche est large et bien charnue. De plus, la pierre employée, probablement un calcaire de type Tonnerre, est la même pour les deux têtes, réalisées à taille humaine.

12.5.2. Gy-l'Évêque

L'implantation d'un atelier de sculpture à Gy-l'Évêque est très vraisemblable (pl. 27). En effet, les éléments sculptés provenant du lieu-dit « Le Vigneau » sont d'un degré d'aboutissement assez rare en territoire éduen. De plus, ils ont été réalisés dans une veine hellénistique indubitable – torsion des têtes, pathos des expressions – alliée à une technique qui laisse la part belle au trépan. Il est difficile d'identifier une main spécifique ; on constatera cependant que le modelé des mèches de cheveux, formant des masses ondulées bien découpées et précisées par des incisions peu profondes, est analogue entre les têtes 89.70 et 89.71. Les quatre rondes-bosses du musée Saint-Germain d'Auxerre ne sont qu'un échantillon de ce qui devait être un large programme ornemental composé de divinités et d'autres personnages mythologiques. Cette idée de programme cohérent est renforcée par la datation que nous proposons pour son activité : la deuxième moitié du II^{e} s. ap. J.-C., d'après la tête du Mars barbu, 89.67, et les jalons proposés pour 89.69 et 89.71.

13. Artisans et ateliers : formations, influences et déplacements

Après avoir présenté les ateliers et les sculpteurs isolés éduens, il s'agit à présent de tirer de ces cas particuliers des éléments de réflexion plus généraux. À plusieurs reprises, nous avons émis des hypothèses concernant des rapports de hiérarchie entre les sculpteurs et relevé des influences entre artisans comme entre ateliers. Nous avons aussi attribué à leurs auteurs présumés des productions parfois très éloignées dans l'espace, ce qui soulève naturellement la question du déplacement des sculpteurs. Chacun de ces aspects doit être traité séparément, car ils constituent un des aboutissements de ce travail de thèse : la mise en lumière et la caractérisation des dynamiques internes et externes liées au travail de la pierre sculptée dans la *civitas* éduenne.

Nous débutons ce chapitre par la réunion des différentes observations nous ayant conduit à l'identification de manières de faire, de références et de développements spécifiques à des zones restreintes, ce que l'on pourrait appeler des « traditions locales ».

13.1. Le développement de traditions locales

Les traditions locales ont plusieurs origines et différentes manières de se développer. Un élément dont nous avons peu parlé, mais qui ne doit pas être oublié, présente ici un rôle majeur : les « consommateurs ». Comme le soulignait M. Tomović à propos des sculptures de Mésie supérieure, la manière dont opère l'artisan dépend pour beaucoup de la communauté pour laquelle il travaille, et il doit s'adapter à ses besoins comme à ses goûts[1].

Nous avons présenté au chapitre 9.2.2 le cas particulier des stèles funéraires, en nous penchant particulièrement sur le mode de représentation du défunt : en pied, en buste ou à mi-corps. En formulant l'hypothèse que les figurations tronquées sont liées à la dureté de la roche, et que les défunts en pied peuvent être taillés dans une roche tendre, nous avons fini par démontrer que la manière de représenter le défunt ne dépend pas exclusivement du matériau employé. Il reste envisageable qu'à l'origine se trouve l'emploi d'un matériau local, lequel a conditionné ce mode de représentation. Mais par la suite s'est développée une habitude

1 - Tomović, 1992, p. 13 : « *In local workshops the influence of the individual approach is subordinated to the taste, needs and the abilities of the community. Local artist has that minimum of skill needed to satisfy the taste and requirements of the community where he works, and where sculpture is not looked upon for purely artistic reasons* ».

iconographique détachée des contraintes du matériau. La **carte 4** présente la répartition géographique de ces représentations. Notre propre hypothèse, on l'aura compris, suggère le développement de traditions locales, que l'on pourrait dans ses grandes lignes exprimer ainsi :

- figurations en pied sur la Côte et à l'ouest de celle-ci, ainsi qu'à Saulieu et dans ses environs ; plus minoritaires à Autun ;
- figurations en buste essentiellement à Autun et au nord de la ville, ainsi qu'à Entrains ;
- figurations à mi-corps à Autun et au sud de la capitale.

Mais nous n'avons réfléchi ici qu'avec deux éléments : le sculpteur et le matériau. Si l'on prend en compte le « consommateur » de l'objet fini, on doit considérer que c'est la demande qui a pris le relais du matériau en terme de contrainte iconographique.

Dans le cas bien spécifique d'Autun, un autre facteur a pu rentrer en compte : l'émulation, ou *aemulatio*. Au cours des deux précédents chapitres, nous avons montré qu'il était vraisemblable que de nombreux sculpteurs aient été actifs en même temps dans la capitale. Pour les seules stèles funéraires, nous avons identifié six ateliers et autant de sculpteurs isolés, actifs entre la fin du I^{er} siècle et le début du III^{e} s. de notre ère. De plus, sur les 126 stèles funéraires datées découvertes à Autun et dans ses environs, au moins la moitié a dû être exécutée dans la première moitié du II^{e} s. – au plus tard au troisième quart du même siècle pour une dizaine d'entre elles. Par conséquent, et sur plusieurs générations, différents sculpteurs ont travaillé simultanément pour satisfaire le marché autunois. Il y a fort à parier qu'une compétition s'est mise en place entre eux, participant à l'*aemulatio* et à la lente modification des manières de faire. Il est aujourd'hui bien difficile de mesurer les conséquences plastiques de cette rivalité, car la fiabilité des datations demeure assez faible ; elles sont dans tous les cas trop imprécises pour détecter les subtiles évolutions de style et d'iconographie. Mais pour en revenir au mode de figuration du défunt, nous avançons l'hypothèse d'un lien entre l'*aemulatio* autunoise et la diversité iconographique constatée sur la **carte 4** pour les stèles funéraires de la capitale de *civitas*. Les figurations en pied et à mi-corps sont presque à parts égales. Pourtant, à la fin du I^{er} siècle, la première est déjà bien connue au nord-est du territoire, tandis que la seconde est surtout cantonnée à Autun et au sud de la ville. En revanche, les représentations en buste sont bien une particularité locale, partagée dans une moindre mesure par Entrains. En conclusion, la présence de plusieurs sculpteurs, travaillant au même moment pour un même marché, a peut-être conduit à l'introduction de nouvelles habitudes en mêmes temps qu'à la réaffirmation des anciennes.

C'est probablement aussi la compétition entre les nombreux sculpteurs des Sources de la Seine – trois ateliers et douze sculpteurs isolés – qui a conduit, du moins en partie, à la multiplication des bustes. Ces derniers sont une caractéristique forte de l'artisanat de la pierre dans ce sanctuaire, car avec 142 objets ils représentent plus de 30 % de l'ensemble des découvertes sculptées sur place. Tous ces bustes étaient-ils réalisés à la demande ou en prévision d'un acquéreur ? Probablement les deux. Certains, comme le buste inscrit 21.817 ou la stèle à trois bustes 21.824, sont des pièces uniques. D'autres, à l'image des bustes souriants de **Source 2**, sont suffisamment stéréotypés pour convenir à de nombreuses demandes. Plus révélateurs encore, les bustes 21.763 et 21.765 du sculpteur **Auxois 1** s'apparentent pratiquement à des productions en série – alors que paradoxalement il s'agit peut-être des bustes les plus aboutis du site, du moins du point de vue plastique. Les réalisations par anticipation participent aussi à la création d'un stock, ce qui est toujours utile en cas de forte demande. C'est aussi une « vitrine », un moyen de présenter à l'acheteur potentiel le talent de l'artisan.

Mais nous ne souhaitons pas restreindre la question des bustes votifs en les réduisant à de simples biens marchands. Loin de nous l'idée de remettre en cause le lien entre les pratiques votives du sanctuaire et le nombre important de bustes. Ces derniers étaient certainement liés aux rites de guérison ; ils peuvent aujourd'hui révéler une spécialité curative du sanctuaire, tout comme dans d'autres on trouve surtout des yeux en tôle de bronze, des enfants en langes ou des organes génitaux. Mais peut-être, pour les raisons exposées plus haut, la multiplication des bustes correspond-elle aussi à des raisons économiques et pratiques : implantation de plusieurs artisans, résultant en une concurrence entre eux, en la constitution de stocks, en un ciblage de clientèle, *etc*., bref, en une *aemulatio* dans sa définition la plus pragmatique. Comme pour le mode de représentation des défunts, il est parfaitement envisageable qu'une tradition plastique se développe à partir d'une caractéristique locale, dans le cas précédent le matériau, dans celui-ci la nature des pratiques rituelles.

Autre levier important du développement de traditions locales, la *mimesis*, au sens strict du terme. Le corpus éduen nous permet de présenter un exemple éloquent : l'atelier **Auxerre 1** a développé un motif spécifique dans le traitement du pan de vêtement retombant entre les jambes, motif que l'on retrouve, mais modifié, dans le travail du sculpteur **Entrains 1-3**. Pour le premier, le groupe 89.40 constitue la référence : la partie supérieure du pan de

manteau, des genoux aux mollets, est marquée par trois légers décrochements formant un triangle et donnant l'idée d'un tissu torsadé ; entre les pieds, il retombe mollement en se confondant avec les ondulations de la tunique. Observons maintenant les groupes 58.154 et 58.171. Deux différences sont à noter : l'inversion du pli et l'emploi préférentiel des incisions par rapport aux reliefs. Il s'agit là d'une réappropriation par **Entrains 1-3** d'un élément d'iconographie vu chez **Auxerre 1**. En effet, ce traitement du pan de vêtement entre les jambes n'a pas de parallèle chez les Éduens, à l'exception de la statuette autunoise 71.204, si comparable du point de vue du style et de l'iconographique à 89.40 que nous avons choisi de l'intégrer dans les productions de l'atelier **Auxerre 1**. Il nous manque malheureusement un indice de datation pour l'activité de cet atelier, ce qui permettrait d'étayer davantage notre hypothèse. On notera cependant la proximité entre Entrains et Auxerre, ainsi que le fait qu'il s'agit systématiquement de « couples éduens ». Il est parfaitement envisageable que, lorsqu'ils doivent réaliser un sujet commun, les sculpteurs s'inspirent de ce qui existe déjà dans les environs. Il est d'autant plus intéressant de noter que malgré un net changement iconographique entre les « couples éduens » d'Auxerre et d'Entrains – essentiellement dans la représentation de la divinité masculine –, le motif du pan de vêtement ait été conservé, bien que modifié. Or deux facteurs peuvent expliquer ce changement : le temps supposé séparant la réalisation des groupes d'Auxerre et d'Entrains, et le développement d'une tradition iconographique locale.

Une tradition iconographique peut aussi refléter une dévotion particulière ou un usage spécifique de l'objet sculpté. Prenons le cas des représentations du « dieu aux oiseaux ». L'essentiel des effigies de cette divinité anonyme provient d'Alésia : sept figurations, dont six bustes[1]. Ailleurs chez les Éduens, elles sont beaucoup plus rares : on connaît la stèle de Corgoloin, 21.251, où le dieu est représenté en pied, et le laraire de Dampierre-sous-Bouhy, 58.51, où le dieu est réduit à un buste dans le fronton. On pourrait peut-être ajouter à cette liste la déesse de Vaulabelle, 89.19. Dans l'état actuel des connaissances, on peut donc supposer que le « dieu aux oiseaux » était particulièrement vénéré chez les Mandubiens. D'autre part, ses représentations avaient chez eux une fonction particulière : les bustes alisiens sont autant voire plus profonds que haut, ce qui indique qu'ils étaient probablement destinés à couronner une structure, à l'image du laraire de Dampierre-sous-Bouhy[2].

1 - 21.4, 21.7 à 21.10, 21.65 et la statuette 21.25.
2 - Pour l'ensemble de la réflexion sur le sens et la fonction de ces représentations, voir Lamy, 2014.

Enfin, et pour conclure sur ce point, les traditions locales peuvent se manifester par la manière même de travailler la stèle, c'est-à-dire sur le plan technique. Les deux cas qui suivent attestent de l'emploi spécifique d'un outil en particulier : la gradine à dents droites. L'atelier de **Bessey-en-Chaume** se distingue en effet par les traces de cet outil, situées au-dessus de l'épaule droite des défunts. Plus remarquable, l'emploi de la gradine sur les stèles du pays Nuiton est assez intense et n'a pas d'équivalent en territoire éduen. L'habitude, particulièrement dans l'atelier **Nuits 1**, consistait à tailler les bords de la niche avec cet outil, en laissant par la suite les marques visibles. Au demeurant, et par ces deux exemples, on voit la manifestation d'une habitude technique, et non les raisons de son développement. On pourrait invoquer un certain conservatisme, caractère récurrent dans toute catégorie artisanale, et résultant de la reproduction des techniques apprises.

Le développement de traditions locales se fait donc selon plusieurs facteurs. On a pu voir le rôle, au moins à l'origine, du matériau pour les stèles funéraires d'Autun. L'*aemulatio*, prise dans le sens de la rivalité entre les sculpteurs, a très probablement participé à l'émergence, ou du moins à la mise en exergue, de ces traditions. La reproduction d'un ou plusieurs motifs trahit des influences et participe à la mise en place de ce qu'on pourrait appeler une « identité iconographique ». Enfin, des raisons cultuelles ont pu présider au développement de représentations spécifiques à une communauté.

13.2. Les influences entre sculpteurs

Chaque atelier ou sculpteur isolé n'a pas travaillé en déconnexion complète de ses homologues. Nous avons eu l'occasion au cours du chapitre 12 de relever un certain nombre d'influences à la fois à l'intérieur de la *civitas* et hors de celle-ci. Toutefois, il ne s'agit pas ici de s'aventurer dans des comparaisons entre le corpus éduen et l'art dit « *Stadtrömische* », ou de chercher une paternité éloignée avec les sculptures des Germanies ou de Cisalpine. L'objectif ici est de relever les emprunts, les reproductions et les influences plus larges d'un sculpteur à un autre, ou entre deux ateliers. Il s'agira aussi de caractériser la modification des emprunts et l'évolution des influences.

13.2.1. Entre Beaune et Nuits : des ateliers affiliés ?

Nous avons vu à plusieurs reprises que la zone entre Nuits-Saint-Georges, Chalon-sur-Saône et Autun concentre une grande partie des découvertes d'objets sculptés en territoire éduen. C'est pourtant un espace dans lequel relativement peu d'ateliers ont été identifiés, ne serait-ce que par rapport à Autun. Les principaux sont **Nuits 1**, **Côte 1** et **Beaune 1**. Cependant, ces trois ateliers sont liés, au-delà du fait qu'ils ont été actifs sur le même territoire. C'est peut-être même l'atelier **Nuits 1** qui a influencé les suivants. Nous allons voir en quoi.

Sur les neuf stèles funéraires suffisamment bien conservées attribuées à cet atelier, huit sont à sommet triangulaire. À Nuits-Saint-Georges, on trouve pratiquement autant de stèles adoptant cette forme qu'à Autun – 22 à Nuits pour 23 dans la capitale, soit respectivement 26 % et 10 % du total de stèles funéraires dans chaque agglomération. Il s'agit donc là d'une particularité locale. Concernant l'atelier **Côte 1**, six stèles funéraires produites par lui adoptent un sommet triangulaire, et deux ont à la fois un sommet triangulaire et une niche cintrée. On retrouve cette manière de faire dans les stèles de **Beaune 1**, mais elle n'a pas réellement atteint Autun[1]. Revenons à **Nuits 1**. Il s'agit, dans l'état actuel de nos connaissances, de l'atelier le plus ancien dans la zone : daté par nous du dernier quart du I^{er} s. ap. J.-C., il peut précéder de peu l'atelier **Côte 1**, daté assez largement entre la fin du I^{er} et le début du II^{e} s. ap. J.-C. Il est possible que **Nuits 1** ait constitué une source d'inspiration importante pour **Côte 1**, déjà dans la forme globale de la stèle, mais peut-être aussi dans la façon de représenter le défunt – hiératisme, main droite contre la poitrine, main gauche contre le flanc et plus basse, tunique assez longue et plissée. Mais c'est au cours de son activité que l'atelier **Côte 1** développe la niche à sommet cintré, se démarquant ainsi de **Nuits 1**, tout en conservant les grandes caractéristiques du travail de cet atelier. Il n'est d'ailleurs pas impossible que des artisans de **Côte 1** aient été formés dans l'atelier **Nuits 1**. Ils auraient par la suite fondé eux-mêmes un atelier différent, réalisant aussi des représentations de divinités, et pourvoyant une zone plus large, dépassant les environs de Nuits-Saint-Georges – voir **cartes 11** et **12**.

Mais les liens sont encore plus forts entre les ateliers **Côte 1** et **Beaune 1**. On retrouve la tunique ample représentée de façon assez stéréotypée, avec deux longues manches

1 - À l'exception des stèles 71.99 et 71.141, mais cette dernière est d'un type différent puisque le sommet n'est pas dégagé sur toute la profondeur et est flanqué d'acrotères.

retombant sur les côtés du corps et se confondant avec l'arrondi du bas de la tunique. L'hiératisme des figures, dans les stèles de l'un et l'autre de ces deux ateliers, est aussi un point important. Mais des différences, justifiant par ailleurs l'identification de deux ateliers, doivent être soulignées : le canon plus court de **Côte 1** par rapport à celui de **Beaune 1**, où l'on passe d'un rapport de 1/4,5^{e} environ à 1/6^{e} ; une nette souplesse des drapés est visible dans l'atelier **Beaune 1**, alors que l'atelier **Côte 1** est davantage caractérisé par une certaine géométrie sur ce point.

Nous avons donné pour datation à l'activité de l'atelier **Côte 1** la fin du I^{er} s. et le début du II^{e} s., tandis que l'atelier **Beaune 1** devait être actif entre le deuxième et le troisième quart du II^{e} s. Nous avons présenté l'importance de **Côte 1**, à la fois en raison de la quantité de stèles produites, mais aussi par la zone où ses productions ont été retrouvées. Il serait donc vraisemblable que l'atelier **Beaune 1**, qui suit probablement de peu **Côte 1**, ait connu le travail de son homologue, au moins par les stèles installées dans les nécropoles autour de Nuits et de Beaune. On peut aussi imaginer des liens plus concrets, comme des artisans formés dans le premier atelier et qui auraient participé au développement du second : l'écart de temps probable entre l'activité de l'un et l'autre n'empêcherait pas qu'un apprenti de **Côte 1** soit devenu un membre expérimenté de **Beaune 1**. On s'expliquerait alors cette communauté iconographique entre les deux ateliers, en même temps que d'importants points de divergence, issus de l'essor d'un style particulier et en partie libéré de ses inspirations primitives.

On doit peut-être avancer la même explication pour le lien entre les sculpteurs **Côte 1-2** et **Meuilley**. Le traitement des visages, avec une mâchoire très carrée et des arcades sourcilières tombantes, est comparable. Plus largement, le style de l'artisan **Meuilley** semble lié à l'atelier **Côte 1**, et peut-être aussi à **Nuits 1**. Cette zone géographique est bien caractérisée par une même manière de faire, qui connaît des variations en fonction des artisans. Ainsi **Meuilley** travaille-t-il beaucoup à l'aide d'incisions, que ce soit pour les mèches de cheveux, les traits du visage – notamment les sillons nasogéniens et les commissures des lèvres – ou encore les plissés des vêtements, tandis que l'artisan **Côte 1-2** préfère nettement les reliefs.

La datation pour l'activité de **Meuilley**, proposée plus haut et issue des fouilles de R. Sénéchal, est entre 115 et 210 ap. J.-C. Or nous avons situé, rappelons-le, l'activité de l'atelier **Côte 1** à la fin du I^{er} siècle ou au début du suivant. À nouveau, nous pouvons formuler l'hypothèse d'une formation de l'artisan **Meuilley** au sein de l'atelier **Côte 1**, puis d'une

émancipation partielle de ce sculpteur dans son style.

On l'aura compris, il ne s'agit encore que d'hypothèses concernant le développement des ateliers de cette zone géographique. Le phénomène est d'autant plus difficile à appréhender qu'il manque une base chronologique plus solide encore que celle que nous avons mise en place. Mais ces observations demeurent importantes, car c'est le seul espace au sein du territoire éduen dans lequel on aurait potentiellement affaire à un vrai développement d'atelier. **Nuits 1**, l'atelier primaire, aurait été lié à **Côte 1**, qui serait devenu son atelier secondaire, avant que ce dernier ne participe à la création de l'atelier **Beaune 1**, à l'activité plus restreinte. Cette proposition de modèle d'expansion sera sans aucun doute confrontée dans les années qui viennent à de nouvelles découvertes de terrain, seules capables de confirmer ou d'infirmer sa validité.

13.2.2. Les influences au-delà de la *civitas* éduenne

Nous avons évoqué au chapitre 12.1.3 le cas de l'atelier **Sens**, mais comme nous allons le démontrer au chapitre 13.4, il doit s'agir davantage du déplacement d'artisans que d'une simple influence sénonne sur le nord-ouest de la *civitas* éduenne.

En revanche, celle-ci se ressent pour d'autres objets, à commencer par la stèle 58.61, provenant d'Entrains. Elle semble en effet directement inspirée de la stèle de Bellicus, découverte à Sens[1]. Dans un cas comme dans l'autre, on observe une stèle funéraire à acrotères dans le prolongement des bords de la niche. L'inscription est située au sommet, avec notamment le D et le M respectivement dans l'acrotère de gauche et de droite. Dans la niche est figuré un jeune homme, ou plutôt un enfant, vêtu d'une tunique ample et tenant un marteau dans la main droite, accompagné de deux animaux au sol : pour Bellicus, il s'agit d'un chien et d'un lièvre ; pour Apinosus, d'un chien et d'une poule ou d'un coq. Le fait que des animaux accompagnent les défunts est assez rare dans les stèles éduennes, mais qu'ils soient représentés au sol – et pas tenus dans les bras – est exceptionnel. Autre point commun : les deux garçons ont des cheveux courts, desquels part une natte sur le côté droit de la tête. Ce détail pourrait identifier un jeune disciple d'Isis[2].

1 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 2965.

2 - Comme É. Espérandieu l'avait d'ailleurs suggéré dans le *Recueil* à propos de Bellicus. Par ailleurs, M. Jonasch nous a fait remarquer que ce dernier ne porte qu'une bottine, ce qui serait une caractéristique des

On le voit, les similitudes sont assez nombreuses pour appuyer l'idée d'une influence entre les deux stèles. La direction de cette influence ne doit pas faire de doute : la stèle d'Entrains constitue par certains points une imitation, ou plutôt une simplification de la stèle de Sens. Ainsi on ne retrouve pas sur la première, entièrement lisse, la saillie des chapiteaux et du sommet de la niche de la seconde. De plus, Apinosus est représenté de manière très hiératique, contrairement au trois quarts plus souple de Bellicus. En revanche, le canon est assez comparable, car il avoisine dans les deux cas les 1/6e. On doit en conclure que le sculpteur d'Entrains s'est inspiré de son homologue sénon, peut-être à la suite d'une demande spécifique. L'exemple de ces deux stèles démontre donc une influence iconographique entre deux œuvres produites dans deux cités gallo-romaines différentes.

Une autre inspiration extérieure au territoire éduen est perceptible dans la stèle 21.423, réalisée par le sculpteur **Nuits 2**. Nous l'avons rapprochée au chapitre 12.2.5 d'une stèle découverte à Arlon, l'antique *Orolaunum*, dans la province de Belgique[1]. En réalité, cette dernière stèle fait partie d'un ensemble de monuments funéraires de qualité, réalisés selon toute vraisemblance par le même atelier[2]. Premier point de rapprochement : le traitement des défunts en très haut-relief, ce qui est rare chez les Éduens. Les vêtements sont aussi très semblables : la *paenula* masculine est portée par-dessus la tunique et le manteau féminin est disposé de manière assez lâche sur une épaule, avant d'être repassé sur l'épaule opposée. Enfin, on retrouve surtout pour l'homme une bouche aux lèvres saillantes séparées par un sillon profond. Les points de comparaison s'arrêtent là, car pour le reste la stèle de Nuits diffère de celles d'Arlon. En effet, en plus d'être moins décorée, on remarque aussi que les figures sont moins équilibrées, notamment l'homme : la tête est presque désaxée par rapport au corps et les traits du visage sont marqués par des disproportions – notamment la bouche par rapport aux yeux – et des asymétries – la pommette gauche semble plus écrasée que celle de droite. De plus, le canon employé pour la stèle de Nuits avoisine les 1/5,5e, tandis que pour la stèle d'Arlon citée précédemment les têtes se retrouvent un peu moins de huit fois dans la hauteur totale du corps.

Il est donc difficile de voir dans la stèle 21.423 une réalisation d'un sculpteur trévire, à moins d'imaginer que sa formation ait été grandement incomplète. Il est plus envisageable de considérer ces similitudes comme une tentative de reproduction par un

disciples isiaques.

1 - Espérandieu, *Recueil*, vol. 5, n° 4040 ; Musée Archéologique d'Arlon, num. d'inventaire IAL GR/S 17.

2 - Voir également *ibid*, n° 4039, 4042, 4043, 4044 et 4045.

sculpteur local d'un modèle qui ne lui était pas familier. La question reste ouverte concernant le mode de transmission de ce modèle : avait-il à sa disposition une reproduction sur un autre support – croquis, carnet de modèles ? Se basait-il sur une description orale ? Ou a-t-il travaillé à partir d'un souvenir qui lui était propre ? Impossible de savoir, tant ce cas demeure unique dans le corpus éduen. Et lorsque l'on se questionne encore sur les raisons de cette imitation imparfaite, on ne peut que se perdre dans d'autres conjectures. Il faut donc se limiter à relever une nette influence trévire, mais seulement dans le cas de cette stèle particulière. Partout ailleurs, et à l'exception de l'Auxerrois, c'est le modèle de la stèle-dalle qui domine, peu ornée, figurant de manière hiératique les défunts et dans une profondeur de relief qui n'atteint que rarement le niveau de la stèle de Nuits.

Enfin, plus proche des Éduens, nous avons relevé l'influence lingonne dans l'atelier **Nuits 3**, pour ne rien dire de l'atelier **Langres 1**, qui était peut-être basé dans l'antique *Andemantunum*. En somme, on voit que le nord de la *civitas* éduenne est ouverte aux influences des cités septentrionales, qu'elles soient voisines – Lingons et Sénons – ou plus éloignées – Trévires. En revanche, on peut s'interroger sur l'absence de contact identifié avec les cités biturige et séquane, dans lesquelles la taille de pierre est pourtant assez importante, et de surcroît d'un bon niveau de maîtrise. Nous n'avons pas non plus reconnu de liens avec les Ségusiaves et la capitale des Trois Gaules. À nouveau, on invoquera des raisons d'ordre économiques, liées en partie aux facilités d'approvisionnement en pierre – les calcaires du Châtillonnais sont d'une grande qualité[1] – et probablement aussi à des accords marchands difficiles à appréhender aujourd'hui.

13.3. Les rapports de hiérarchie

Parler des rapports de hiérarchie entre les sculpteurs revient à présumer de l'existence, pour le contexte chronoculturel qui nous intéresse, d'un système maître-apprenti, tel qu'il existe aujourd'hui encore dans l'artisanat. Nous avons déjà traité à une échelle plus large de ce sujet au chapitre 2.3.2, en évoquant d'ailleurs la possibilité d'un lien familial entre l'élève et son maître[2], dont *Le Songe* de Lucien de Samosate apporte une preuve pour le

1 - Voir la **carte 2**.
2 - Kristensen et Poulsen, 2012, p. 10.

monde grec[1]. Nous allons ici analyser les probables attestations de cette relation hiérarchique déjà évoquées au chapitre précédent.

Nos hypothèses se sont souvent basées sur le constat de visages ou plus largement de motifs similaires, mais exécutés avec une précision moindre ou avec un net souci de simplification – on n'ose ici parler de maîtrise sans déjà orienter le discours. La plupart du temps, deux alternatives sont possibles : soit un artisan moins expérimenté a cherché à reproduire un motif visiblement mieux exécuté par l'un de ses homologues, ce qui peut révéler un probable rapport de hiérarchie entre les deux sculpteurs ; soit un même sculpteur a réalisé de manières différentes le même motif, en le simplifiant ou en le réalisant avec moins de succès.

Débutons la réflexion sur ce sujet par une situation problématique : la distinction entre les sculpteurs **Nuits 1-1** et **Nuits 1-2**. Deux visages d'une belle facture ont été attribués au premier : 21.399 et 21.543 ; on pourrait peut-être rajouter le fragment 21.388. Le second serait à l'origine des stèles 21.390 et 21.394. Les visages, les dimensions des stèles et les détails des vêtements sont très similaires[2]. La stèle 21.543 peut être considérée comme l'œuvre la plus aboutie de cette petite série. Les stèles de **Nuits 1-2** sont bien différentes, non seulement par la simplification des yeux et de la chevelure, mais aussi par une certaine maladresse dans l'exécution des mains, dans l'asymétrie du sommet de la niche, ainsi que dans le canon employé, plus court que celui du défunt de 21.543. Trois solutions peuvent être envisagées pour expliquer ces différences :

- Les stèles 21.399 et 21.543 marqueraient l'aboutissement du travail d'un unique sculpteur. Le même aurait réalisé avec moins de brio les stèles attribuées à **Nuits 1-2**. On aurait alors une amélioration de ses compétences, peut-être liée à l'expérience, et donc à son âge croissant.
- Les corps des stèles de **Nuits 1-2**, et peut-être aussi de **Nuits 1-3**, qui sont comparables, ont été réalisés par un seul artisan. Ce dernier pourrait également être à l'origine de la tête de la stèle 21.407, qui jure par son asymétrie avec les productions de **Nuits 1**, mais qui doit bien lui être attribuée par le traitement du corps. En revanche, les têtes des stèles de **Nuits 1-1** et **Nuits 1-2** ont été faites par un autre sculpteur, probablement plus expérimenté à en juger par l'équilibre et la douceur des

1 - Lucien de Samosate, *Le Songe*, 3.
2 - On trouvera au chapitre 12.2.5 un développement sur la question.

traits. Peut-être à la suite d'une commande spécifique, il aurait poussé la qualité d'exécution des visages de **Nuits 1-1**, là où pour ceux de **Nuits 1-2** il ne se serait pas appesanti sur les détails. Le sculpteur aurait donc adapté son travail aux désirs de sa clientèle.

- La stèle 21.543, équilibrée et détaillée, est le modèle réalisé par le maître, **Nuits 1-1**, aussi à l'origine de la tête 21.399. Son apprenti, **Nuits 1-2**, a cherché à reproduire ce modèle, avec un succès moindre.

Il est délicat de choisir entre ces options, d'autant qu'il faudrait surtout des indices chronologiques très précis pour pouvoir valider la première. La deuxième hypothèse, contrairement à la troisième, n'explique pas la différence de maîtrise entre le traitement du corps de 21.543 et des stèles de **Nuits 1-2**, mais elle introduit une dimension intéressante : l'intervention de plusieurs artisans sur un même objet.

Peut-être doit-on s'orienter vers une solution composite : la stèle 21.543 est exécutée par le maître, à l'origine aussi des têtes sur les stèles attribuées à **Nuits 1-2**, mais pour lesquelles l'apprenti aurait réalisé les corps. Les têtes sont toujours des éléments plus délicats à travailler, déjà par leur profondeur – souvent chez les Éduens en haut-relief ou très haut-relief par rapport à un corps en moindre relief –, mais aussi par des interventions plus détaillées sur les cheveux, les yeux et la bouche ; de plus, la tête est l'élément qui demande une vraie maîtrise de la symétrie, tandis que la position des mains et les plissés permettent de mieux masquer des imperfections dans la forme et la posture du corps. En somme, au maître les têtes, et à l'apprenti les corps.

En conclusion, on doit reconnaître qu'il est très difficile de trancher lorsque l'on se base uniquement sur une analyse du style, ce qui fait souvent basculer le propos dans la subjectivité. Toutefois, on retiendra ce cas pour l'examen des situations suivantes.

Nous avons plusieurs fois au cours du chapitre précédent proposé l'idée d'un rapport de hiérarchie pour expliquer les petites différences de style entre des productions appartenant à une même matrice iconographique. C'était notre hypothèse lors de l'examen des visages d'**Auxois 1** et d'**Auxois 2**. On doit reconnaître une plus grande qualité du modelé et un meilleur équilibre des traits pour le deuxième sculpteur. S'agit-il pour autant du maître d'**Auxois 1** ? Ces différences entre les deux ensembles peuvent tout aussi bien relever, à nouveau, de l'amélioration des compétences d'un même sculpteur, d'une adaptation à certaines contraintes – commande, délai, matériau – ou encore du style de deux sculpteurs bien

distincts, mais travaillant selon des modèles communs. Malheureusement, l'état de la documentation graphique pour ces objets ne permet pas d'avancer dans l'analyse.

Chez le sculpteur **Entrains 2-2**, les plissés entre les jambes sont rendus par un jeu de relief, créé par incisions pour 58.70 et 58.73, ou par dépressions alternées pour 58.68. Ce motif constitue une forme de signature de son travail. Or ce sculpteur a pu être le contemporain d'un autre, **Entrains 2-1**, à l'origine de deux statues d'une très belle facture : 58.81 et 58.69. Or dans cette dernière statue, on trouve ces dépressions entre les jambes, mais elles sont plus souples et moins stéréotypées que chez son homologue. Il n'est donc pas impossible que cette statue ait constitué une source d'inspiration pour **Entrains 2-2** dans l'élaboration de ce motif spécifique. Si l'on ajoute à cela le fait que les deux sculpteurs se sont peut-être connus, et si l'on considère la différence de qualité de travail entre l'un et l'autre, il est alors tentant de voir en **Entrains 2-1** le maître d'**Entrains 2-2**.

Un rapport équivalent pourrait être avancé pour **Autun 6-2** par rapport à **Autun 6-1** : comme nous l'avons dit, on constate chez les deux artisans une même approche d'ensemble de la coiffure, de la forme du visage et des traits, mais les lourdeurs et les asymétries d'**Autun 6-2** le désignent comme moins habile que son homologue. À nouveau, la datation permet de considérer qu'ils ont vécu à la même époque, ce qui renforce l'hypothèse d'un maître et d'un élève.

Autre cas : **Source 2-2** et **Source 2-3**. Ce dernier a exécuté la stèle 21.1023, qui répond aux mêmes conventions iconographiques que les stèles du premier, mais en offre une version plus aboutie, plus équilibrée et surtout correctement proportionnée. C'est justement sur ce point qu'il est difficile de voir un rapport de hiérarchie entre les deux artisans, tant le travail de **Source 2-2** répond à une évidente stylisation[1], ce qui relève d'une autre volonté que de chercher à reproduire le modèle élaboré par le maître.

Nous terminons avec ce qui nous semble être une partition du travail entre le maître et l'élève. Les stèles attribuées au sculpteur **Autun 2-1** sont remarquables par l'homogénéité de traitement du visage. En revanche, on observe de fortes variations dans les vêtements, les attributs et aussi dans le rendu des mains. Prenons l'exemple de la stèle 71.61 : le visage est caractéristique du style du sculpteur et la position des mains, assez originale – notamment la main gauche, présentée sur sa face postérieure –, est correctement exécutée, bien qu'un peu tassée. Pour toutes les autres stèles, on retrouve plutôt l'habituelle main droite

1 - Aux Sources de la Seine, cette stylisation est peut-être liée à celle des offrandes anthropomorphes en bois. Voir sur de point Deyts, 1983.

sur la poitrine, avec la gauche située en dessous. Et quand on observe la stèle 71.62, il est surprenant que l'auteur de la stèle précédente ait pu réaliser des mains plates, des poignets mal proportionnés et des doigts qui ne saisissent pas les attributs ; en bref, qu'il ait fait montre d'une approche assez naïve de l'anatomie, tandis qu'il aurait travaillé le visage comme à son habitude.

Nous proposons donc l'hypothèse suivante : un sculpteur – le maître – se chargeait à chaque fois de l'exécution des visages, tandis qu'un autre artisan – l'élève, et peut-être à l'exception de la stèle 71.61 – se voyait confier la taille du buste et des attributs. Pour appuyer cette idée, il faut rappeler deux choses. La première est que si un même artisan avait travaillé sur la stèle 71.62, il aurait pu rattraper les erreurs de représentation des mains en affinant le poignet gauche, en séparant plus nettement les doigts ou en améliorant le motif de la main serrée sur un objet. D'autre part, il n'est pas assuré, comme dans le cas de **Nuits 1-1** et **Nuits 1-2**, qu'un sculpteur décide de temps en temps de travailler moins bien qu'à l'accoutumée. De plus, nous avons souligné l'importance de la taille du visage par rapport au reste du corps. En conséquence, le sculpteur **Autun 2-1** représente peut-être deux artisans, un maître et un élève, se partageant la tâche sur une même stèle.

On le voit bien par ces quelques exemples : identifier le travail d'un maître et d'un apprenti n'est pas chose aisée, d'autant que d'autres explications peuvent être avancées pour expliquer les emprunts et les différences caractérisant le travail comparé de deux sculpteurs. De plus, les indices chronologiques manquent souvent pour renforcer ou infirmer ces hypothèses. Si elle ne devait pas constituer l'unique mode de fonctionnement des ateliers éduens, nous avons cependant la conviction que cette hiérarchie existait dans certains d'entre eux, et qu'elle se manifeste aujourd'hui par la reproduction moins habile de motifs ou par des différences de traitement entre la tête et le reste du corps.

13.4. Des artisans itinérants ?

13.4.1. Cas problématiques

Durant l'Antiquité, les sculpteurs de pierre n'avaient pas nécessairement pour vocation de rester au même endroit. Au chapitre 3 ont d'ailleurs été présentés des exemples de

leur mobilité, parfois sur des distances très importantes. Il est parfaitement envisageable qu'à l'instar de leurs homologues grecs, italiens et gallo-romains, les artisans éduens se déplaçassent aussi au gré des commandes, des opportunités de tous ordres ou pour d'autres raisons encore. Il est aisé de constater le phénomène lorsque l'on possède des témoignages littéraires et épigraphiques. Il est cependant plus difficile de l'appréhender lorsqu'il s'agit de raisonner à partir d'objets achevés, mais non signés. Le problème se pose en ces termes : est-ce le sculpteur qui se déplace ou sa production qui est déplacée ? Pour répondre à cela, nous allons nous pencher sur les cas de réalisations d'un même artisan séparées par une longue distance.

Le premier cas que nous abordons est celui du sculpteur isolé **Treigny**, introduit à la fin du chapitre 12.3.1. Nous lui attribuons les statues 89.107 et 71.263, respectivement découvertes à Treigny, situé au nord d'Entrains, et à Autun. Ces deux objets sont distants de 107 km en ligne droite. Ils ont été taillés dans du calcaire. Le premier, celui de Treigny, l'a été dans un calcaire oolitique comparable à celui des environs d'Entrains. Le second, celui d'Autun, a été réalisé à partir d'un calcaire coquillier assez grossier qui n'affleure pas autour d'Autun. Il a donc fallu au moins amener le matériau brut. Dans la troisième partie, il a été dit que la capitale de *civitas* avait besoin de calcaire et n'hésitait pas à en faire transporter, parfois sur des distances conséquentes[1]. Mais les informations dont dispose le musée Rolin au sujet de la tête 71.263 sont pour le moins laconiques : jamais publiée, du moins à notre connaissance, elle ne bénéficie en outre d'aucune donnée relative à son contexte de découverte. En revanche, on en sait plus sur la statue de Treigny, mise au jour au lieu-dit « La Fontaines des Enchâsses » en mai 1964[2]. On ne peut donc affirmer que c'est bien l'artisan qui s'est rendu de Treigny à Autun, ou inversement. Il est tout aussi plausible de considérer que la statue d'Autun a été déplacée, soit durant l'Antiquité, soit à une période plus récente, mais à laquelle les conditions de son entrée au musée n'auraient pas fait l'objet d'une mention explicite.

Nous poursuivons par un autre cas, tout aussi problématique. Il s'agit de la découverte de deux stèles à plus de 50 km l'une de l'autre, quasi identiques et attribuées à l'atelier **Autun 3** et plus précisément au sculpteur **Autun 3-1**. La première, 71.90, a été récemment mise au jour à Autun, tandis que la seconde, 21.417, exhumée au début du XX^{e}

1 - Voir le chapitre 7.3.
2 - Bénard, 1964, p. 27-29.

siècle, provient de la nécropole des Bolards, à Nuits-Saint-Georges[1]. Les productions du sculpteur et de l'atelier sont mieux connues que dans le cas précédent : il s'agit de stèles funéraires en grès figurant le défunt ou la défunte en buste, de face. La stèle de Nuits correspond à cette description générale. Or les environs de Nuits-saint-Georges abondent en calcaire, notamment en Oolithe blanche, bien plus facile à tailler et plus esthétique que le grès. Quel sens y a-t-il à ce que le sculpteur se soit rendu aux Bolards, emportant avec lui un bloc de grès autunois, afin de réaliser une stèle unique ? Car il ne fait aucun doute, vu la production évoquée plus haut, que le sculpteur **Autun 3-1** était basé à Autun. Si encore d'autres stèles de sa main avaient été trouvées à Nuits, on aurait pu imaginer un déplacement du sculpteur. Mais ici, c'est bien une stèle unique, différente des stèles locales, qui a été transportée d'Autun aux Bolards. On notera d'ailleurs une fois de plus l'ancienneté de sa découverte, de même que le manque d'informations sur les circonstances de sa mise au jour, au-delà d'une mention des Bolards[2].

Selon toute probabilité, on aurait affaire ici à un transport de stèle durant l'Antiquité plutôt qu'à un sculpteur itinérant. Est-ce pour autant si surprenant ? Comme précédemment, il faut faire intervenir dans la réflexion l'acquéreur de la stèle funéraire. C'est vraisemblablement lui qui a opéré la translation. Peut-être s'agissait-il d'emmener avec soi la stèle d'une proche, pourquoi pas dans le cadre d'un transfert des restes humains. Peut-être encore était-ce aussi une affaire de goût, dans laquelle l'acquéreur aurait préféré une production de la capitale à une stèle du marché local. Il est impossible d'avoir des certitudes, seulement de constater que le déplacement de l'artisan semble peu crédible.

Un cas similaire est celui de l'atelier **Chalon**. L'implantation de l'atelier à Chalon-sur-Saône est plausible, puisqu'au moins deux stèles produites par lui[3] – à laquelle on pourrait rajouter une troisième découverte aux environs de Chalon, 71.481, ainsi qu'une quatrième moins assurée, 71.46 – y ont été découvertes. Nous lui avons aussi attribué la réalisation d'une statue, 71.501, mise au jour à Damerey, soit à 12 km de la ville en remontant la Saône. Il s'agit encore d'une faible distance, franchie en peu de temps, que ce soit par le sculpteur pour aller tailler la statue, ou encore par l'acquéreur qui la ramènerait chez lui depuis *Cabillonum*.

C'est probablement la même situation qui explique la répartition des productions

1 - Rappelons que le rapprochement entre ces deux stèles a déjà été opéré par S. Deyts, 2010, p. 282 et fig. 1-2.

2 - Blanchet, 1907, p. 337-338 : « M. E. Bertrand, de Dijon, a fait entrer récemment dans sa collection la partie supérieure d'une stèle, trouvée au lieu dit « en Bolard », au sud-est de Nuits, gisement bien connu pour les antiquités romaines. […] Le même gisement a déjà donné plusieurs stèles dont une, avec inscription incomplète, représente une femme debout tenant une coupe de la main droite ». Cette dernière mention concerne probablement 21.404.

3 - 71.463 et 71.464.

de l'atelier **Entrains 1**. Basé à Entrains, comme l'atteste les 24 objets découverts dans cette agglomération, ses productions se retrouvent à Brèves, Dampierre-sous-Bouhy et Ménestreau. Si Ménestreau est très proche d'Entrains – moins de 5 km –, Dampierre et surtout Brèves sont nettement plus éloignés – respectivement 10 km et 26 km à vol d'oiseau. Mais à nouveau, les objets concernés sont isolés par rapport au reste des productions de l'atelier, et de surcroît leurs petites dimensions les rendent tout à fait transportables. De plus, pour le sanctuaire de Ménestreau, une possibilité est que les habitants d'Entrains venaient déposer les statuettes qu'ils possédaient chez eux[1]. On doit donc considérer que le transport des objets depuis Entrains est une hypothèse aussi valable, si ce n'est plus crédible, que le déplacement de l'artisan.

13.4.2. Mesurer le phénomène d'itinérance

Les exemples précédents ne doivent pas induire en erreur : les sculpteurs éduens pouvaient bien être itinérants. Ils montrent plutôt que le déplacement des artisans n'est pas toujours la seule explication plausible à l'éloignement entre deux objets d'une même main. Pour les cas qui suivent, on verra cependant qu'elle est plus envisageable – on se réfèrera par ailleurs à la **carte 13**.

Le sculpteur **Entrains 3-1** a laissé de nombreuses œuvres de sa main à Entrains-sur-Nohain. Il a aussi réalisé une probable stèle funéraire découverte à Champallement, 58.19, sur laquelle on retrouve sa manière de traiter la bouche et les yeux. Or les deux agglomérations sont distantes d'un peu plus de 30 km. De plus, l'artisan travaillait à Entrains avec un calcaire local de bonne qualité. Pour la stèle 58.19, il a plutôt sculpté un grès ferrugineux, également trouvable aux environs. Autre exemple, celui du sculpteur **Auxois 1**, à l'origine de deux productions découvertes à Alésia, au sanctuaire d'Apollon-Moritasgus, et d'au moins trois autres provenant cette fois-ci des Sources de la Seine. À nouveau, la faible distance entre ces deux points – moins de 18 km à vol d'oiseau –, de même que plusieurs objets découverts dans chaque sanctuaire, doivent aller dans le sens d'un sculpteur itinérant – au sein d'un atelier, **Auxois**, qui l'était peut-être aussi.

Le sculpteur **Magny-Chantenay** a également pu se déplacer sur une distance

1 - Meissonnier, 2013, p. 41.

équivalente. Deux têtes en calcaire sont de sa main : 58.34 et 58.173. La première a été découverte à Magny-Cours, et la seconde à Chantenay-Saint-Imbert, communes distantes de 17 km en ligne droite.

Les réalisations du sculpteur **Beaune 4** constituent un cas comparable à celui de **Magny-Chantenay**. Le sculpteur est à l'origine d'un bloc provenant de Beaune, 21.154, et d'une stèle figurant Apollon, 21.571, provenant de Sainte-Sabine. Nous avons souligné la proximité de traitement des cheveux, de la bouche et de la forme des visages. Pour chaque objet, les informations sur les contextes de découverte peuvent être considérées comme fiables. Comme **Auxois 1**, le sculpteur **Beaune 4** s'est peut-être rendu au sanctuaire de Sainte-Sabine dans le cadre d'une forte affluence ou pour faire suite à une commande spécifique. Il n'a pas eu à voyager trop loin, car Beaune n'est distante de Sainte-Sabine que de 24 km.

Il s'agit là de sculpteurs, mais si l'on observe les cartes de répartition des productions des ateliers et des sculpteurs isolés – **cartes 11** à **14** –, on constate que les réalisations de plusieurs ateliers se retrouvent sur des distances conséquentes. Toutefois, les distances qui semblent séparer les points de la carte ne doivent pas être source d'erreur.

Si l'on prend le cas de l'atelier **Beaune 1**, rappelons qu'un sculpteur a été identifié : **Beaune 1-1**, qui aurait réalisé les stèles 21.142 et 21.379, respectivement découvertes à Aubigny-la-Ronce et à Molinot. Les deux villages ne sont éloignés que de 3 km. Les points au nord-ouest et au sud-est de cette zone correspondent aux stèles 71.493 et 71.587, mais sont très délicats à exploiter, car la localisation du lieu de découverte est incertaine pour la première, tandis que la réalisation de la seconde par un membre de l'atelier **Beaune 1** demeure hautement hypothétique. Enfin, la stèle 21.200, toujours attribuée à **Beaune 1**, a été découverte dans les environs de Beaune, ce qui peut fausser un calcul de la distance séparant Beaune de la zone entre Jours-en-Vaux, Molinot et Aubigny-la-Ronce. Il reste néanmoins plausible qu'on ait ici affaire à un atelier approvisionnant l'arrière-pays beaunois en stèles funéraires. Comme elle était vraisemblablement peu densément peuplée[1], les sculpteurs devaient donc se déplacer entre les différentes installations humaines afin de démarcher de potentiels acquéreurs. On voit donc avec cet exemple que l'itinérance se faisait sur une petite zone où tout pouvait être rejoint en quelques heures de trajet.

Prenons maintenant le cas de l'atelier de la **Côte**. Sur les seize objets que nous lui attribuons – sans compter cinq stèles hypothétiques –, six proviennent de Nuits-Saint-

1 - Bénard *et alii*, 1994.

Georges, deux de Beaune et deux des environs de Beaune. Pour le reste, il s'agit de découvertes isolées. On peut donc légitimement penser que l'atelier, du moins pendant un temps, était installé à Nuits. Toujours est-il qu'entre les deux points les plus éloignés de la **carte 12**, Bouzeron au sud, et Gilly-lès-Cîteaux au nord, on compte un peu plus de 37 km en ligne droite. Pour le seul sculpteur **Côte 1-3**, ses deux stèles les plus éloignées sont distantes de 18 km. Doit-on en conclure que les artisans de l'atelier **Côte 1** se déplaçaient au gré des commandes sur ces distances ? Rappelons que l'essentiel de leur production concerne des stèles funéraires avoisinant ou dépassant un mètre de hauteur, ce qui implique une certaine difficulté de transport. Difficile donc d'avoir des certitudes, mais il est tout à fait possible que les artisans se soient eux-mêmes déplacés entre deux points distants au plus loin d'une journée de marche.

Plus assurée est l'itinérance de l'atelier **Sens**, à l'origine de plusieurs monuments funéraires sénons[1]. Nous avons identifié sa production à Escolives-Sainte-Camille[2] et à Auxerre[3]. Étant donné la qualité des productions de Sens et le caractère beaucoup plus ponctuel de l'activité de cet atelier en territoire éduen, on peut considérer qu'il était établi à Sens. De plus, à Auxerre et à Escolives, on est confronté à des monuments complexes et particulièrement aboutis, constitués de plusieurs assises de blocs sculptés pour les faces figurées en très haut-relief. De tels blocs, en plus des risques de dégradations que présente leur transport, ne sont pas aisément mis en œuvre les uns avec les autres sans la participation d'un de leurs concepteurs. On peut donc émettre l'hypothèse que des membres de l'atelier se sont déplacés de Sens à Auxerre et aux environs, notamment à Escolives-Sainte-Camille, dans le cadre de commandes et/ou de chantiers spécifiques. Dans ce cas, le déplacement des artisans sénons se serait fait sur plus de 50 km, ce qui reste une distance raisonnable. De plus, le trajet est assez aisé grâce à la voie du réseau d'Agrippa reliant les deux villes.

Tous ces exemples méritent quelques mots de synthèse. Il aura cependant été nécessaire d'examiner attentivement chaque situation avant de statuer sur le déplacement ou non des artisans. Lorsqu'on est confronté à deux productions semblables, mais découvertes en deux points éloignés, il ne s'agit pas forcément d'un argument remettant en cause leur attribution à un même sculpteur ; il ne s'agit pas toujours non plus de la marque du déplacement de l'artisan. Reprenons l'exemple de l'atelier de Saint-Boil : des objets y étaient

1 - Voir en particulier Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 2797 et 2802.
2 - 89.52.
3 - 89.2, 89.3, 89.9 et 89.11.

achevés avant d'être acheminés à leur lieu d'exposition. De plus, de nombreux exemples en Méditerranée antique montrent que dans les carrières, les éléments sculptés pouvaient être ébauchés ou presque terminés avant d'être déplacés, puis achevés à l'endroit de leur mise en œuvre. Le déplacement des objets sculptés est donc une réalité, et parfois une alternative valable à l'hypothèse d'un artisan itinérant.

Chez les Éduens, lorsque cette dernière est privilégiée, on constate que les déplacements s'opèrent sur de courtes distances et à des échelles qui correspondent à la majeure partie des transports de matériaux[1]. Exception faite de l'atelier **Sens**, dont les membres ont dû voyager sur plus de 50 km, les autres cas montrent des déplacements entre des installations humaines voisines – sur quelques kilomètres – ou entre deux points situés à moins d'une journée de marche. C'est cette distance-temps que l'on voit régulièrement revenir et c'est dans ces limites que l'on doit quantifier le phénomène d'itinérance des sculpteurs éduens. Ceux-ci, en l'état actuel de nos connaissances, n'allaient pas travailler d'un point à l'autre de la *civitas*, mais demeuraient dans une zone restreinte. Les espaces moins densément peuplés, comme l'ouest du Beaunois, devaient les contraindre à moins de sédentarité que les villes, mais quand bien même, le terme « itinérant » est exagéré, car il met en avant le déplacement avant l'installation pérenne. Car les ateliers étaient, semble-t-il, plutôt installés dans les agglomérations. Les déplacements étaient ponctuels et ne nécessitaient pas un transfert de l'ensemble de l'atelier. Il serait donc plus juste de parler de sculpteurs « détachés ».

Des sculpteurs itinérants, au sens propre, ont sans doute existé, peut-être même ont-ils opéré en territoire éduen. C'est la nature même de leur façon de travailler qui les rend difficiles à reconnaître : c'est parce que les artisans connaissent une installation assez longue dans une agglomération ou une zone particulière qu'ils ont une production importante et identifiable.

1 - Voir le chapitre 7.3.

14. Datations et chronologie

Dernier point de cette partie sur les ateliers éduens, un retour sur les datations proposées va permettre d'établir une chronologie de leur activité, ainsi qu'une évolution de la production globale, en prenant en compte l'ensemble des éléments datés du corpus. Mais comme nous allons le voir, ces indices de datation sont encore trop peu nombreux et insuffisamment fiables. Les propos et les cartes qui suivent doivent donc être appréhendés comme le reflet des connaissances actuelles sur le sujet, mais aussi comme le résultat de la méthodologie mise en œuvre dans ce travail de thèse.

14.1. Chronologie des ateliers éduens

Au chapitre 12 a été présentée l'identification de 27 ateliers et de 15 sculpteurs isolés à l'activité datée. Cependant, on ne connaît pas la période d'activité de 6 ateliers et de 35 sculpteurs. Le nombre moindre d'ateliers non datés tient essentiellement dans le critère de cohérence chronologique employé pour la reconnaissance des ateliers, et présenté au début du chapitre 11.

Les **cartes 11** à **14** présentent la répartition des productions des ateliers et sculpteurs isolés à l'activité datée. Elles ont déjà été exploitées en partie au chapitre précédent lorsqu'il était question des déplacements des artisans. Chaque carte représente une fourchette chronologique d'un demi-siècle. Leur lecture est rendue difficile par la présence hypothétique d'ateliers et de sculpteurs dans ces limites chronologiques, comme **Autun 1**, dont l'activité se situe entre la fin du I^er^ s. ap. J.-C. et le début du III^e^ s. ap. J.-C., ou **Autun 11**, potentiellement actif entre 175 et 225 de notre ère. Ces cartes permettent néanmoins de se représenter l'activité des ateliers et des sculpteurs dans une perspective temporelle, et appellent plusieurs commentaires.

Le premier est l'existence très plausible d'ateliers dès la deuxième moitié du I^er^ s. à Entrains, aux Sources de la Seine, à Nuits-Saint-Georges, et peut-être aussi, mais de manière moins assurée, à Autun – **carte 11**. Il existe cependant des objets datés du début de l'ère chrétienne, comme le buste 21.93 ou, plus proches de la moitié du I^er^ siècle, la stèle 21.46 ou la tête P.18, mais ces productions n'ont pas été attribuées à un atelier. C'est dans la première moitié du II^e^ s. que l'on voit apparaître au moins quatre nouveaux ateliers à Autun – **carte 12**.

C'est aussi à cette époque qu'émerge l'atelier **Côte 1**. Le triangle Autun-Nuits-Chalon semble alors atteindre son plus haut niveau de dynamisme. La preuve en est, à la limite avec le demi-siècle suivant, l'apparition des ateliers **Beaune 1**, **Chalon** et **Saulieu 1**. En revanche, la sculpture entraînoise n'est plus aussi bien représentée qu'au siècle précédent.

Dans la deuxième moitié du IIe s., Autun montre toujours une importante concentration d'ateliers et de sculpteurs, mais Entrains aussi, à une échelle moindre – **carte 13**. C'est une tranche chronologique importante, car elle voit le développement des ateliers de **Saint-Boil**, de l'**Auxois**, ainsi que les réalisations de grande qualité imputables à **Entrains 3**, **Sens** et **Gy-l'Évêque**. On voit durant ces décennies une intensification du travail de pierre à Auxerre et Entrains, ainsi que le déplacement de sculpteurs et l'introduction d'influences provenant de la *civitas* sénonne. C'est dans ces mêmes années que des échanges plus importants doivent avoir lieu dans le nord-est éduen avec les Lingons, notamment à Nuits-Saint-Georges avec l'influence de l'atelier **Langres 1**, et peut-être aussi dans l'Auxois. Là-bas, l'atelier **Auxois** est à l'origine d'offrandes votives d'une qualité d'exécution sans précédent pour le petit territoire mandubien.

Dans la première moitié du IIIe s., Autun reste encore bien représentée, et le travail doit se poursuivre dans la zone Entrains-Auxerre et Beaune-Nuits – **carte 14.** Mais les témoignages sont moins nombreux et les objets produits ne semblent plus relever tout à fait du même niveau de virtuosité que ceux de l'époque précédente. Enfin, les informations concernant les ateliers de la deuxième moitié du IIIe s. sont trop insuffisantes pour être cartographiées.

14.2. Évolution de la production

L'évolution esquissée précédemment est incomplète, car elle a été faite en ne prenant en compte que les ateliers. Or de nombreux objets datés n'ont pas d'atelier attitré. Il s'agira donc ici de traiter de l'ensemble des éléments datés du corpus éduen. Mais avant de présenter la **carte 15**, quelques points doivent être précisés.

Il est important d'attribuer des objets à un atelier, car on peut ensuite avancer pour eux un argument de datation, du moins lorsque l'activité de l'atelier est datée[1]. Sans prendre en compte ce critère, on possède des indices de datation pour 332 objets ; en l'incluant, ce chiffre

1 - Sur la méthode et la fiabilité qui découle de ces datations, voir le chapitre 5.1.5.

passe à 485, soit au total un cinquième du corpus éduen. L'identification de l'atelier devient alors le premier critère de datation du corpus éduen en terme de fréquence. On peut le voir sur le **diagramme 7**, où il est utilisé dans 30 % des datations, devant les critères iconographiques – 28 % –, les données issues de l'archéologie de terrain – 25 % – et les critères épigraphiques – 15 %. Les critères techniques, peu nombreux, ne permettent de dater que 2 % du corpus[1]. L'impact du critère d'attribution à un atelier ou à un sculpteur sur la fiabilité globale de datation du corpus est en revanche assez faible. Sans les ateliers, les 332 éléments du corpus éduen sont datés à 61 % avec un point de fiabilité, à 36 % avec deux points, et à seulement 3 % avec trois. En les incluant, ces chiffres passent respectivement à 62 %, 33 % et 5 %.

Mais grâce à l'attribution des objets aux ateliers, on observe aussi une meilleure répartition chronologique des productions éduennes. Le **diagramme 8** a été établi sans prendre en compte les ateliers, à partir de 285 objets datés avec une marge d'erreur égale ou inférieure à un siècle. On constate alors une surreprésentation du II^e^ siècle, et un nombre d'éléments du III^e^ s. inférieurs à ceux du I^er^. En incluant maintenant les ateliers, les résultats sont assez différents. Le **diagramme 9** a été construit avec 348 objets datés avec une marge d'erreur égale ou inférieure à un siècle, tandis que le **diagramme 10** prend en compte 298 productions datées au maximum à un demi-siècle près. Le IV^e^ siècle n'émerge pas plus qu'avant, de même que les réalisations du III^e^ restent à un niveau équivalent et sont aussi peu fréquentes. En revanche, on constate une hausse progressive de la production, de la deuxième moitié du I^er^ s. ap. J.-C. à la fin du II^e^ s. Cette progression est sans doute liée à l'essor des ateliers vu précédemment pour les mêmes périodes : essor quantitatif, par le nombre d'ateliers des années 100 à 150, puis essor qualitatif, par le degré de maîtrise des sculpteurs des années 150 à 200. Dans la première moitié du siècle suivant, la production semble chuter, pour retrouver au cours de la deuxième moitié du III^e^ s. un niveau équivalent à celui des années 0 à 50 de notre ère.

Il est tout à fait envisageable que ces résultats transcrivent une réalité de la production de stèles et de statues chez les Éduens. Les stèles funéraires, en particulier, apparaissent nettement durant la période flavienne. Il semble donc que dans cette *civitas* comme dans d'autres provinces, la dynastie flavienne marque un essor sans précédent du travail de la pierre sculptée. Dans le sud de la province de Bretagne, il a été démontré que cet essor était aussi lié à un accroissement de la demande en pierre pour les travaux publics[2]. En Mésie supérieure, le développement de la sculpture romaine est un phénomène de la fin du I^er^

1 - Voir le **tableau 4**.
2 - Hayward, 2009, p. 114.

s. et du début du siècle suivant ; dans cette province, il semble que l'implantation de colonies, la stabilisation de l'administration et la pénétration des modèles romains dans les arts créatifs sont les facteurs déterminants de ce développement[1]. Mais d'après M. Tomović, les plus anciens ateliers pourraient quand même dater du troisième quart du I^er^ s[2]. En Gaule même, les travaux de F. Braemer ont montré qu'il faut attendre le début du II^e^ s. pour voir une réalisation inédite de stèles funéraires[3]. Dans le sud de la Gaule mosellane, la situation est similaire, mais il faut surtout attendre la deuxième moitié du même siècle pour voir un pic dans la production[4]. Toutefois, et comme le souligne J.-N. Castorio pour cette région, il s'agit surtout du résultat d'une utilisation systématique des critères de datation proposés par J.-J. Hatt, que nous avons déjà eu l'occasion de critiquer[5].

Il est bien possible que le **diagramme 10** soit aussi le reflet des critères, forcément incomplets, que nous avons appliqués pour le corpus éduen. Pour le III^e^ s. en particulier, on doit reconnaître que nous manquons de jalons chronologiques, et on pourrait certainement étendre le constat au IV^e^ s. Il faudrait s'assurer de ces résultats en utilisant exclusivement le critère stratigraphique, mais les marges d'erreur sont souvent supérieures à un siècle, ce qui est trop pour permettre tout discours sur l'évolution de la production. Une autre solution serait de ne prendre en compte que les objets datés avec une fiabilité de deux ou trois points. Mais dans ce cas, on trouve encore beaucoup de grandes marges d'erreur ; pour les objets datés au siècle près au maximum, la surreprésentation du II^e^ s. devient clairement caricaturale. C'est pourquoi il est nécessaire d'élargir l'échantillon utilisé pour déterminer l'évolution de la production de sculptures éduennes, même si l'on est alors mécaniquement face à des résultats plus fragiles.

Ces résultats, avec leurs qualités et leurs défauts, sont en partie présentés par la **carte 15**. Plus précisément, on pourrait les exprimer ainsi :

- La sculpture éduenne en pierre fait timidement ses débuts à la période julio-claudienne, essentiellement aux Sources de la Seine et à Alésia pour des offrandes votives et des petites représentations de divinités. Des monuments plus importants sont ponctuellement réalisés, comme le pilier de Mavilly – 21.346.
- Dans la deuxième moitié du I^er^ s., et surtout à la période flavienne, on constate

1 - Tomović, 1992, p. 11.
2 - *Ibid*., p. 28.
3 - Braemer, 1959.
4 - Castorio, 2009, p. 570 et fig. 2.
5 - *Ibid*. Voir le chapitre 1.2.2.

l'apparition de la stèle funéraire sur la Côte. Elle fait le gros de la production sculptée entre Nuits-Saint-Georges et le sud du Beaunois. À Entrains sont réalisées quelques stèles funéraires et des statues de divinités, dont certaines d'une grande qualité.

- Les débuts de la dynastie antonine voient un développement sans précédent de la stèle funéraire, qui semble alors être l'unique forme de monument dédié à la mémoire du défunt. Si la sculpture semblait peu présente à Autun au siècle précédent – hormis des marbres difficiles à dater –, elle connaît un bond quantitatif inouï au sein de la capitale de *civitas*. Il s'agit surtout et à nouveau de stèles funéraires. Sur la Côte, la production n'est plus restreinte aux villes – Nuits et Beaune –, mais concerne à présent l'arrière-pays jusqu'à Saulieu. Les innovations – notamment dans le traitement des yeux – et les modes de la période hadrianique semblent prendre pied dans la manière de travailler des sculpteurs.
- Dans la seconde moitié du II^e^ s., comme nous l'avons dit, le sud d'Auxerre voit l'arrivée de productions de qualité, ainsi que l'introduction du monument funéraire en plusieurs blocs assisés. À Entrains, le mithracisme et les cultes domestiques – représentés respectivement par les ateliers **Entrains 3** et **Entrains 1** – donnent lieu à de très nombreuses réalisations, peut-être même à des pièces d'exception comme l'Apollon colossal, 58.67. À Autun, l'artisanat de la pierre reste du point de vue quantitatif à un niveau important, quoique peut-être inférieur au pic du demi-siècle précédent. Dans le Chalonnais, on assiste aussi au fort développement d'une production locale, concernant les domaines cultuel et funéraire. À l'échelle du territoire, la hausse de la production se poursuit donc.
- Le III^e^ s. marque un net recul. Des pôles demeurent, comme Entrains, Beaune ou encore Santenay. La sculpture de la pierre se poursuit aux Sources de la Seine, notamment par l'apparition d'un nouvel atelier, **Source 3**, et peut-être aussi par la réalisation de bustes. Globalement donc, cet artisanat se maintient dans le quart nord-est de la *civitas*, mais paraît moins vivace. À Autun sont toujours taillées des stèles funéraires et des représentations de divinités, mais dans des quantités qui n'ont plus rien à voir avec celles du II^e^ s.
- Enfin, le IV^e^ s. est très mal représenté. On peut blâmer le manque de repères iconographiques et stylistiques pour cette période, mais ce n'est pas la seule raison. Ce serait oublier les résultats de l'archéologie de terrain, qui montrent l'abandon total ou

partiel de nombreux sites[1] : Entrains, Alésia, Sources de la Seine et sanctuaire des Bolards. Pour Autun, le siège de 270 ap J.-C. et les différents déplacements des centres de pouvoir dans l'Occident romain ne permettent plus à la capitale de cité d'avoir un rayonnement aussi fort qu'aux siècles précédents.

1 - Voir en particulier les *terminus ante quem* du corpus éduen basés sur des critères stratigraphiques, qui correspondent le plus souvent à des niveaux de démolition, de mise au rebut et/ou d'occlusion.

Conclusion générale

Au terme de ce travail de thèse, nous avons apporté de nouveaux éléments permettant de mieux comprendre l'artisanat de la pierre chez les Éduens. Dans ce but avaient été fixés plusieurs objectifs : comprendre les raisons de la forte production d'objets sculptés dans la *civitas* éduenne ; caractériser les aspects culturels, économiques, techniques, géographiques et humains de cet artisanat. Nous avions également proposé de faire du cas éduen le cadre d'application d'une méthodologie fondée sur la mise en lumière des étapes de la chaîne opératoire, de la carrière à l'abandon. Pour cela, un préalable nécessaire était la création d'un inventaire le plus complet possible, réunissant plus de deux siècles de découvertes.

La première partie s'est attachée à donner les clés de compréhension nécessaires à la suite de la réflexion, qu'elles soient d'ordre historique, anthropologique, juridique et technique. Ainsi, nous avons fait un bref état des lieux des questions de statuaire préromaine, d'exploitation de la pierre jusqu'à la fin du III^{e} s. ap. J.-C. et d'évolution stylistique de la sculpture sur pierre – notamment au travers d'une critique de la chronologie échafaudée par J.-J. Hatt[1]. Bien que l'étude de la sculpture protohistorique bénéficie aujourd'hui d'une dynamique sans précédent, elle est encore pour la période gallo-romaine minée par des *a priori* et des pesanteurs scientifiques notables. Parmi celles-ci, les théories du retard provincial, de la résistance à l'occupant romain, du « souffle civilisateur » méditerranéen ou encore la bipartition caricaturale entre art « savant » et art « barbare » ou « indigène » – ou dans une moindre mesure « provincial » – sont autant d'orientations périlleuses pour la recherche contemporaine. Il n'est pas plus constructif de leur substituer une approche relativiste[2], en partie héritière d'une vision colonialiste de l'art gallo-romain[3]. De plus, elle n'aurait pas d'autre effet que d'homogénéiser les expressions plastiques de sociétés hétérogènes[4].

Dans le domaine anthropologique, nous avons fait particulièrement appel aux sources épigraphiques afin de mieux comprendre qui étaient les travailleurs de la pierre. Ils étaient désignés par de nombreux termes, dont les plus précis, comme *sculptor*[5], *statuarius*[6] ou *lapidarius structor*[7], sont moins communs que les dénominations génériques, comme

1 - Voir le **tableau 1**.
2 - Proposée notamment par M. Aldhouse-Green, 2004, p. 13-26.
3 - Johns, 2003.
4 - C'était déjà le constat d'E. Condurachi à propos des provinces des Balkans : Condurachi, 1988, p. 45.
5 - Seules trois attestations sont connues : *CIL*, VI, 9436 ; *CIL*, VII, 37 et *RIB*, 151 ; *CIL*, XIII, 643.
6 - *AE*, 1980, 376 et 1998, 591.
7 - *CIL*, XIII, 1034.

marmorarius[1] ou *lapidarius*[2]. Leurs représentations sont peu fréquentes[3], et souvent métonymiques[4]. Les signatures sont encore plus rares[5]. On peut en déduire une certaine discrétion des artisans de la pierre, dans tous les cas moins bien représentés que les métallurgistes. En revanche, il existait bien une hiérarchie entre eux, basée vraisemblablement sur les compétences. Elle est visible au travers des *tria nomina* de la plupart des sculpteurs[6] ou du système de maître et d'apprenti[7]. Ce dernier point permet d'entrevoir un mode de fonctionnement des ateliers, dont les membres pouvaient également avoir un lien de parenté[8].

Concernant les statuts des travailleurs de la pierre, nous avons vu que de nombreux cas de figure étaient possibles : dans les carrières, la main-d'œuvre pouvait être militaire[9], servile ou pénitentiaire[10], et certainement libre aussi. Pour les tailleurs de pierre et les sculpteurs, l'organisation en collège est attestée[11]. Dans l'Empire, on trouve à nouveau des esclaves[12], mais aussi des affranchis[13]. En Gaule, les inscriptions révèlent des sculpteurs aux *tria nomina*, mais aussi des sculpteurs pérégrins. Nous avons également exploré la question des cultes des carriers et des tailleurs de pierre. Il en est ressorti qu'Hercule *Saxanus* était avant tout une divinité adorée par les légionnaires-carriers[14], et qu'il ne devait pas nécessairement être vu comme le dieu protecteur de l'ensemble des travailleurs de la pierre. Après lui, c'est Jupiter Très Bon Très Grand qui est le plus représenté, mais il apparaît que d'autres divinités, comme Mercure[15] ou des dieux locaux[16], avaient aussi la faveur des carriers et des tailleurs de pierre. Concernant le phénomène d'itinérance, s'il est bien attesté pour le monde grec à l'époque classique[17], les cas gallo-romains sont peu fréquents si l'on s'en tient

1 - Daremberg et Saglio, Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, « *marmorarius* », p. 1605-1606.
2 - De Ruggiero, 1922-1985, p. 385.
3 - Pour les Gaules, le seul cas connu est la stèle d'Amabilis, découverte à Bordeaux : Espérandieu, *Recueil*, vol. 3, n° 1111 ; Braemer, 1959, n° 34, p. 56 et pl. X ; *CIL,* XIII, 643.
4 - Au travers des outils ; voir par exemple une probable stèle de carriers conservée à Bourges : Espérandieu, *Recueil*, vol. 2, n° 1509.
5 - Chez les Éduens, seule une stèle votive des Sources de la Seine a été signée par son auteur, Dagolitos ; voir le catalogue, n° 21.1022.
6 - *CIL*, VI, 9436 ; VII, 37 ; XIII, 643.
7 - Attesté au moins pour la Tripolitaine par une inscription dans Cagnat et Merlin, 1923, n° 79, p. 25.
8 - Voir en particulier le cas des frères sculpteurs Samus et Severus : *CIL*, XIII, 11806b. Pour un approfondissement de la question, voir Noelke, 2006, p. 107-120.
9 - *CIL*, XIII, 7697 à 7719 ; Henig, 2004, p. XV ; Tomović, 1992, p. 28-29.
10 - Dworakowska, 1983, p. 30.
11 - *CIL*, III, 1365 et 8840 ; XIII, 5475.
12 - *CIL*, III, 7895 et 12390.
13 - *CIL*, XI, 4638 ; *AE*, 1977 ; 1980, 376 ; 1998, 591.
14 - Surtout dans les carrières de la Brohl, pour lesquelles on se reportera à la synthèse de Bauchhenss, 1986, p. 90-95.
15 - *CIL*, III, 15098.
16 - *RIB*, 149.
17 - Dimartino, 2010.

aux mentions épigraphiques, seules à même d'attester le déplacement de l'artisan[1]. Toujours dans l'optique de mieux comprendre la manière dont vivaient et travaillaient les artisans, nous nous sommes livrés au délicat exercice de détermination de la valeur des statues, et donc du coût de leur travail. Les sommes sont difficiles à manipuler, mais ce bref examen a montré que quelques commandes spécifiques à l'année pouvaient permettre à certains sculpteurs de vivre confortablement[2]. La question reste néanmoins épineuse et mérite d'être abordée à l'échelle de l'Empire.

En clôture de cette partie, une présentation de l'outillage employé et des étapes de réalisation de l'objet sculpté, depuis l'extraction du bloc en carrière, a permis de dresser un premier cadre technique au travail des tailleurs de pierre.

Par la suite, nous avons présenté la manière dont a été constitué le corpus de la sculpture éduenne. Il est clair qu'il présente d'importants ajouts par rapport au *Recueil* d'Espérandieu, notamment en nombre de fiches, qui sont deux fois plus nombreuses. Mais ce n'est pas tout : il fallait aussi actualiser le lieu de conservation de nombreux objets, dont certains étaient supposés perdus ou dans des collections particulières. De plus, le report des traces d'outils observées sur les éléments sculptés a marqué une information supplémentaire par rapport aux catalogues précédents. Toutefois, la question de l'objectivité de l'étude a été posée, car elle doit être un préalable à l'élaboration de tout travail d'inventaire. Le choix des termes employés comme des rubriques descriptives reflètent toujours les aspects que le chercheur veut mettre en avant, et donc sa subjectivité[3]. Mais une part de doute a été prise en compte, que ce soit dans la désignation des objets – au travers de la catégorie des indéterminés – ou dans leurs datations – grâce à l'emploi d'un indice de fiabilité, situé entre 0 et 3. Sur ce dernier point, il a fallu croiser les critères épigraphiques, iconographiques, techniques et stratigraphiques[4]. Nous avons choisi de ne pas conserver les critères stylistiques, car nous pensons que ceux qui ont valu jusqu'ici pour la sculpture gallo-romaine ne sont pas adaptés à l'examen du corpus éduen. Il en va ainsi de la schématisation ou de la stylisation des corps et des visages, que l'on attribue depuis J.-J. Hatt à un supposé « sursaut indigène » du III^{e} s. de notre ère[5]. Quant aux influences hellénistiques perceptibles au Haut-Empire, nous

1 - On connaît un sculpteur carnute à Bath, *RIB*, 149, et des *lapidarii consistentes* à Dijon, *CIL*, XIII, 5475.
2 - C'est ce qu'on pourrait déduire de l'inscription de la stèle figurant Rosmerta : 89.55 ; *AE,* 1968, 306.
3 - Stewart, 2003, p. 300-301 ; Siapkas et Sjögren, 2014, p. 62-63.
4 - Le **tableau 4** récapitule les critères de datation non stratigraphiques utilisés, en indiquant également pour chacun la marge d'erreur qui lui est associée.
5 - Voir entre autres Hatt, 1951, p. 231 et 1966a, p. 78.

avons favorisé leurs manifestations techniques plutôt que stylistiques – en particulier le traitement du regard et l'emploi spécifique du trépan. On doit d'ailleurs reconnaître que la statuaire éduenne est souvent bien éloignée de l'art « *Stadtrömische* », et les cas où l'on pourrait se servir de ce dernier comme référence sont très rares[1].

La création d'un nouveau catalogue a rapidement généré des résultats. Au cours de sa constitution, des productions non gallo-romaines ont été identifiées : 14 appartiennent à la période médiévale, 12 à la Protohistoire et huit sont des faux des époques moderne et contemporaine. Par conséquent, les objets gallo-romains sont au nombre de 2265. On doit ajouter que 70 d'entre eux sont sans provenance connue, si ce n'est qu'ils ont vraisemblablement été découverts dans le territoire éduen.

Dès l'examen de la répartition des découvertes[2], trois pôles majeurs sont apparus : les Sources de la Seine, Autun et Entrains-sur-Nohain. D'autres sites ont livré une quantité moindre d'objets sculptés, mais toujours dans des proportions notables, comme Nuits-Saint-Georges, Beaune, Chalon-sur-Saône, Auxerre, Sainte-Sabine, Saulieu, Massingy-lès-Vitteaux et Santenay. Mais c'est le quadrilatère formé par Saulieu, Nuits, Chalon et Autun qui demeure la principale zone de découverte, car elle concentre près de la moitié des éléments du corpus. Au total, le quart nord-est du territoire éduen a livré 92 % des mises au jour de l'ensemble de la *civitas*. Cette concentration s'explique d'une part par la présence de la capitale, Autun, qui représente pas moins de 413 fiches. D'autre part, l'approvisionnement en pierre de qualité a joué un rôle de premier plan dans le développement de la sculpture dans cette zone[3] : c'est là que se trouvent des calcaires fins et assez tendres, comme l'Oolithe blanche ou les calcaires de Comblanchien. Cette répartition doit aussi dessiner une carte de peuplement caractérisé par de petites agglomérations et un habitat rural formant un maillage de l'arrière-pays beaunois jusqu'aux pieds du Morvan.

La rareté des découvertes dans la moitié sud du territoire de cité doit être liée au manque de pierres à tailler, car le sol livre surtout là-bas des argiles, des sables et des marnes. La question concernant la vivacité particulière de l'artisanat de la pierre chez les Éduens trouve donc ici plusieurs éléments de réponse. C'est déjà donc un phénomène localisable, qui ne concerne qu'une partie du territoire de cité. Il est sans doute lié au peuplement et à la répartition des installations humaines. Surtout, il est indissociable de la facilité qu'avaient les

1 - On pourrait citer les statues de marbre du Montmarte, près d'Avallon, et les reliefs mithriaques d'Entrains, ou encore l'Apollon colossal découvert dans cette même agglomération.
2 - Voir la **carte 1**.
3 - Voir la **carte 2**.

artisans à se procurer des matériaux de qualité.

L'inventaire a aussi permis de caractériser la production de sculptures éduennes : 36 % appartiennent au domaine funéraire, 32 % concernent des représentations de divinités, 27 % sont des offrandes votives et seul 1 % concerne les portraits[1].

Concernant la sphère funéraire, c'est la stèle qui est la forme privilégiée de monument dédié à la mémoire du défunt. Surtout réalisée en calcaire ou en grès, elle se présente sous la forme d'une dalle le plus souvent inférieure à un mètre, et figurant le défunt ou les défunts de manière stéréotypée, généralement debout, moins fréquemment en buste ou à mi-corps.

Pour ce qui est des divinités, les artisans favorisaient nettement les matériaux de qualité, comme le calcaire et le marbre ; le grès et le granite, que l'on retrouve régulièrement pour les stèles funéraires, sont dans ce cas très minoritaires. Les représentations concernent avant tout des petits formats, comme des stèles et des statuettes, tandis que les rondes-bosses de grande taille sont moins fréquentes. Si notre propos ne porte pas sur la caractérisation des cultes des Éduens au travers des effigies de leurs dieux, nous avons néanmoins relevé une nette préférence pour les divinités liées à la prospérité : les déesses à la corne d'abondance et les « couples éduens » sont les plus représentés. Suivent ensuite par ordre décroissant de représentations Mercure, Epona, Apollon et Vénus.

Le mobilier votif en pierre est avant tout composé d'ex-voto anatomiques et de bustes ; on note d'ailleurs une concentration particulière de ces derniers aux Sources de la Seine. Les sanctuaires éduens devaient d'ailleurs avoir des spécialités curatives, à en juger par le nombre d'enfants en langes découverts au sanctuaire du « Champ Chaumet », à Sainte-Sabine, ou par les petites statuettes de personnages assis mises au jour dans les sanctuaires de sources autour de Massingy-lès-Vitteaux.

Enfin, les portraits sont très rares chez les Éduens, puisqu'ils ne concernent que 24 fiches. Curieusement, la capitale *Augustodunum* en est dépourvue, et il semble que les bustes impériaux aient plutôt été découverts dans des habitats ruraux étendus qu'on pourrait appeler villas. Peut-être faut-il voir dans leur absence à Autun les effets de l'occupation continue de l'agglomération ; mais à l'échelle de la *civitas*, on doit comprendre que l'image de l'empereur n'était pas la forme privilégiée d'hommage à la maison impériale[2]. De plus, ce manque des

1 - On doit encore ajouter 4 % correspondant à d'autres types d'objets, comme des représentations d'animaux ou des personnages mythologiques.
2 - Rosso, 2006, p. 181-182.

portraits impériaux a peut-être entraîné un certain désintérêt pour le portrait privé : c'est d'autant plus probable que les visages des monuments funéraires sont largement stéréotypés et ne reproduisent pas les traits des défunts.

En revanche, Autun se situe au premier plan pour ce qui concerne les copies en marbre d'après des originaux grecs. Le corpus éduen livre en effet sept sujets principaux, dont des statues de Vénus et d'Apollon déclinées selon plusieurs types. C'était donc dans la capitale que les canons gréco-romains étaient les plus reproduits, ce qui peut être interprété comme le reflet des aspirations sociales et culturelles de l'élite urbaine[1].

La troisième partie, consacrée à la chaîne opératoire de la pierre, a commencé par un inventaire des carrières antiques de Bourgogne. Le cadre de recherche a été ouvert afin de prendre en compte les potentiels transports de matériaux. L'objectif était de tracer un lien entre le matériau employé pour le corpus éduen et les carrières anciennes. Cependant, faute d'analyses pétrographiques, nous n'avons présenté que des hypothèses établies à partir des principales roches exploitées et sculptées : calcaire, grès, granite et marbre. Quarante carrières ont été inventoriées en **Annexe 1**. Cette quantité ne doit pas induire en erreur, car seules quatre carrières ont une exploitation véritablement attestée à l'époque antique[2]. On pourrait leur en ajouter trois autres, à l'exploitation antique très probable[3]. Pour toutes les autres, il s'agit d'hypothèses basées soit sur des analyses pétrographiques précédentes[4], soit sur des traditions de localisation suffisamment enracinées pour avoir être prises en compte. Cet inventaire reflète donc un état des connaissances, de surcroît relativement fragiles. Il est certain que davantage de carrières ont dû être ouvertes sur ce territoire durant la période gallo-romaine.

L'inventaire a néanmoins livré des résultats intéressants. Le premier est que pas moins de 15 carrières sont situées dans le triangle Autun-Nuits-Chalon, c'est-à-dire dans la première zone de concentration de découvertes d'objets sculptés. Entre Avallon, Entrains et Auxerre se trouve une deuxième zone d'importance, avec huit carrières connues. En revanche, les mises au jour d'éléments sculptés dans ce secteur sont bien plus rares. Globalement, et à l'échelle de cette dernière zone, on constate que l'ouverture des carrières correspond à la répartition des mises au jour. Certaines ont été exploitées en raison de l'abondance d'un

1 - Voir sur ce point Bartman, 1991, p. 78.
2 - À savoir carrières de l'*area* du temple, à Alésia, du « Puits », à Villapourçon, de « La Lie » à La Roche-Vineuse et de Saint-Boil, respectivement n° 1, 17, 24 et 26 de l'inventaire.
3 - Carrières d'Asnières-les-Dijon, de Couhard et de Saint-Léger du bois ; n° 3, 19 et 29.
4 - Voir en particulier Blanc *et alii*, 1985 et 2006.

matériau de qualité, comme les calcaires jurassiques de l'Auxois et de la Côte, et sont liées à une forte production d'objets sculptés découverts aux environs. D'autres ont été ouvertes pour assurer l'approvisionnement de la capitale, *Augustodunum*. D'autres enfin avaient pour but l'exploitation d'affleurements plus rares, comme les marbres.

Confrontés aux matériaux mis en œuvre dans le corpus éduen, ces résultats permettent d'affirmer avec encore plus de force ce que nous avancions plus haut : à l'exception du marbre, c'est bien la proximité et donc la facilité d'approvisionnement du matériau qui conditionne son utilisation en sculpture. Ainsi emploie-t-on surtout des granites à Saulieu, des grès à Autun et des calcaires entre Nuits-Saint-Georges et Santenay[1].

Si l'on pouvait s'attendre à ce résultat, d'autres phénomènes, moins évidents de prime abord, ont été mis en lumière. C'est le cas de l'emploi du marbre : s'agissant d'une roche rare chez les Éduens, mais éminemment prestigieuse[2], les deux carrières connues à l'avoir exploitée[3] ont dû avoir une grande importance. En effet, le marbre de ces carrières était envoyé à Autun, participant peut-être à la monumentalisation de la capitale, et probablement aussi – des analyses trancheraient la question – à la réalisation de rondes-bosses. En dehors d'Autun, les statues en marbre sont très rares, excepté au sanctuaire du Montmarte, où les rondes-bosses plus grandes que nature ont été en partie réalisées dans des marbres des environs du Beuvray.

Mais au-delà du marbre, la place de premier plan d'*Augustodunum* ressort aussi dans le fait qu'elle est au cœur des principaux transports de matériaux : si les grès et les granites ne sont pas éloignés, il a fallu faire venir de plus loin – notamment des territoires mandubien et lingon – des calcaires de qualité. Un phénomène analogue, mais moindre, a été constaté pour l'agglomération d'Auxerre, qui a probablement nécessité pour les sculptures locales un approvisionnement en calcaires du territoire lingon. On pourrait en être surpris, d'autant plus, nous l'avons dit, que les environs d'Auxerre et d'Entrains ne sont pas pauvres en calcaires de qualité. Mais il n'est pas impossible que des relations commerciales privilégiées aient existé avec les Lingons, peut-être par le truchement de collèges ou d'entrepreneurs qui auraient présenté des alternatives plus intéressantes. Pour terminer, les importations de marbres italien et grec, si elles sont bien documentées, n'en demeurent pas moins très rares.

Toutes ces observations participent donc à tempérer quelque peu le principe

1 - La **carte 8** permet d'ailleurs de voir l'emplacement des carrières, la nature de la roche exploitée ainsi que les transports de matériaux.
2 - Pensabene, 1994, p. 275-279.
3 - Carrières du « Champ-Robert », à Larochemillay, et du « Puits », à Villapourçon ; n° 16 et 17.

d'approvisionnement local évoqué plus haut, grâce à l'identification de transports sur des distances plus importantes – entre 30 et 100 km au plus loin, exception faite des marbres importés. Il est difficile de quantifier l'impact économique de ces transports, qu'on imagine volontiers plus coûteux.

L'analyse des traces d'outils a contribué à la compréhension des phases de réalisation de l'objet sculpté, de l'extraction en carrière au polissage. Les outils suivants ont été reconnus à ces différentes étapes : pic, marteau taillant, broche, pointe, ciseaux, gradines, trépan, scie, grattoir, râpe et abrasifs. Il s'agit là des seules composantes de l'outillage des carriers, des tailleurs de pierre et des sculpteurs éduens. Selon toute vraisemblance, la gouge n'était pas employée. Les phases de taille sont comparables à celles que l'on retrouve de nos jours dans l'artisanat de la pierre : le bloc est dégrossi et la forme du monument est dégagée – pour les stèles, cela correspond au dressage des faces et au dégrossissage du sommet ; se succèdent les tailles d'approche et de finition, correspondant à une finesse croissante du travail.

Mais l'examen des éléments inachevés du corpus a montré que les sculpteurs ne travaillaient pas de manière uniforme durant ces étapes de taille, bien qu'on ait relevé à Autun l'habitude de progresser du haut vers le bas[1], ce qui révèle probablement une habitude locale. À Saint-Boil, le sculpteur a plutôt procédé de gauche à droite[2]. Il semble néanmoins que les inscriptions étaient gravées au cours de la taille de finition, et l'exemple de la stèle 71.512 montre clairement l'intervention de deux artisans, car le sculpteur a réservé une zone sous la niche pour le lapicide. On pourrait voir là le signe d'une concertation entre différents spécialistes. On la retrouve peut-être aussi avec l'ajout d'enduit et de peinture : pour le buste 21.808, le sculpteur a laissé les orbites vides, de façon à ce que les yeux puissent être stuqués et peints. Cette manière de préparer l'étape suivante indique probablement qu'un autre artisan prenait le relais après la taille. Quoi qu'il en soit, les quelques cas d'éléments peints réunis au chapitre 8.4.2 montrent que la peinture concernait avant tout les objets réalisés en calcaire, parfois même de qualité. Il ne s'agissait donc pas de dissimuler les imperfections du matériau. Toutes les catégories d'objets étant représentées, il faut en conclure que la peinture devait être un phénomène assez banal et probablement peu coûteux. Nul doute que des études spécialisées viendraient préciser les choses.

1 - C'est le cas pour les stèles 71.79, 71.221, 71.292, 71.364 et 71.389.
2 - Voir la stèle 71.603.

Autant que faire se peut, nous avons tâché de remettre l'objet dans son contexte d'utilisation, en partant de son contexte de découverte[1]. Comme c'est souvent le cas en archéologie, les découvertes en contexte primaire sont rarissimes[2] et les informations contenues dans le corpus éduen pourraient sembler, à juste titre, très laconiques. Mais près de la moitié du corpus comporte des données sur les conditions de la trouvaille, ce qui permet, à défaut de certitudes, de présenter quelques suppositions.

Bien entendu, on trouve les stèles funéraires dans les nécropoles, et les offrandes votives dans les sanctuaires. On notera cependant que ces deux catégories sont absentes de l'habitat. Pour ce qui est des représentations de divinités, on constate une répartition assez semblable entre habitat et sanctuaire en fonction des dimensions des objets. En effet, dans l'un et l'autre cas, les stèles et les statuettes représentent environ un tiers des découvertes, pour un tiers de rondes-bosses et de bustes. Cela rejoint naturellement notre constat précédent sur la préséance de petites divinités de l'abondance et de la prospérité – qui demeurent pour nous anonymes – sur les dieux du panthéon classique. Il est important aussi de noter que ces divinités mineures se retrouvent dans les sanctuaires, où elles étaient probablement apportées par les pèlerins et confiées à la protection de dieux plus importants[3]. La présence de rondes-bosses dans l'habitat est plus difficile à comprendre, car il est malaisé de caractériser précisément cet habitat, même s'il est généralement urbain – comme à Autun, Entrains ou Alésia. Il ne faut pas oublier que dans l'habitat se trouvent souvent des structures propres à être utilisées comme dépotoirs, ce qui ne signifie pas nécessairement que leur contenu était en usage à proximité immédiate. Néanmoins, dans les demeures urbaines, même assez modestes, on conçoit sans mal que certaines statues de divinités aient pu orner des espaces partagés.

Enfin, nous avons relevé quelques différences entre l'habitat urbain et rural, ce dernier étant plus riche en statues d'animaux et en portraits. Mais passé le cadre global d'utilisation, il fallait se pencher sur le problème du mode d'exposition. Concernant les offrandes votives, les fouilles des Sources de la Seine et du sanctuaire d'Apollon-Moritasgus, à Alésia, ont apporté des éléments de réponse pour les petits objets[4]. Pour ceux de plus grandes dimensions, le problème est autre. Aux Sources de la Seine, les grandes stèles représentant des pèlerins debout ne comportent pas de traces de fixation à un quelconque support ; nous en déduisons donc qu'elles étaient tout simplement posées contre un mur[5]. Pour

1 - Voir le tableau 8.
2 - Les deux seuls cas sont 58.84 et 21.22.
3 - Voir sur cette question Meissonnier, 2013, p. 41.
4 - Deyts, 1994, p. 14 ; Cazanove *et alii*, 2012, p. 112-119.
5 - Cette façon de faire a d'ailleurs probablement conduit à la cassure de plusieurs stèles : trop peu épaisses pour

les stèles funéraires, nombreuses étaient celles dont la base était enterrée, afin que la stèle puisse être vue debout. Des sacrifices d'encens ou de végétaux pouvaient ainsi être accomplis[1]. Mais ce n'était pas toujours le cas, et il est possible que certaines aient été directement enterrées avec le cercueil. Concernant les représentations de divinités, la grande variabilité des formes, des dimensions et des sujets a conduit à de très nombreux modes d'exposition : dans des niches, au sein des caves, au bord des routes, semi-enterrées, au sommet d'édicules ou de colonnes, *etc*.

Nous avons également traité des remplois, sujet important et souvent négligé dans les études similaires. Il s'agit pourtant d'une continuation de l'usage de l'objet sculpté, même dans une nouvelle fonction. C'est un phénomène qui touche 55 éléments du corpus éduen. Les quelques remplois dans des murailles de *castra* du Bas-Empire ont été considérés sous l'angle pratique et esthétique ; il semble que c'est la première raison qui prévalait, bien que la seconde n'ait pas toujours été négligée, notamment dans le sens de mise en œuvre du bloc sculpté[2]. Cette question précise mérite néanmoins une prise en compte de l'ensemble des éléments remployés et des *membra disiecta* de monuments environnants. L'analyse des seuls éléments sculptés est donc insuffisante, et la prise en compte du décor architectural est nécessaire. Les fortifications ne sont pas les seules structures de remploi des éléments sculptés éduens. Les murs des églises s'y prêtent assez régulièrement, ce qui nous a conduits à nous interroger sur l'*interpretatio christiana* de ces vestiges. Sans rentrer à nouveau dans le détail, on doit noter que des représentations de divinités païennes ou des stèles funéraires sont passées pour des images chrétiennes[3]. Cependant, les contextes sont trop éloignés dans le temps de l'Antiquité pour que l'on puisse identifier ici une véritable volonté d'appropriation des figurations païennes. De nombreux autres remplois ont été identifiés, de la période gallo-romaine à aujourd'hui : stèles retaillées, transformées en matériaux de construction, en auges, en couvercles de sarcophages, en éléments décoratifs, *etc*.

Après les remplois vient logiquement la question de la destruction ou de l'abandon de l'objet sculpté. Nous avons opéré au chapitre 10.3 un bref *ex cursus* sur la question de la destruction des sanctuaires et du rôle supposé des iconoclastes chrétiens, pour en déduire que ni les sources textuelles à notre disposition, ni le corpus éduen n'indiquent qu'une destruction

leur longueur, elles se sont brisées sous leur propre poids.

1 - Les stèles 71.68, 71.94, 71.123 et 71.338 comportent des encoches qui, à l'image de la stèle 71.67, devaient être remplies de cendres. Voir Graillot, 1902, p. 266, n° 131. D'autres stèles comportent plutôt des cuvettes au sommet : voir 21.621, 58.62 et 89.5.

2 - Voir entre autres 71.480, 21.178 ou 89.7.

3 - C'est le cas pour 21.250, 21.283, 21.307, 21.566, 21.1113, 71.421 et 71.535.

à large échelle ait touché les représentations païennes à partir de Théodose. En effet, seule une stèle éduenne a subi une mutilation à caractère religieux, mais il est impossible de la dater[1]. En revanche, la tête 21.115, s'il s'agit bien d'un portrait, a peut-être subi la *damnatio memoriae* du personnage représenté. Au-delà de ces cas particuliers, nous avons rappelé la difficulté d'interprétation des découvertes dans les caves des habitations. Les mises au rebut dans les puits, notamment dans les sanctuaires, ont pu être associées à des nettoyages des espaces dans le but de les exploiter différemment[2]. Enfin, quelques cas de débitage ont montré que les éléments sculptés éduens pouvaient être utilisés dans les fours à chaux[3].

Dans la dernière partie a été rappelée la différence entre ateliers « physique » et « stylistique ». Pour la première catégorie, les fouilles et les objets inachevés ont démontré que des ateliers étaient implantés à Alésia, Autun, Chantenay-Saint-Imbert, Nuits-Saint-Georges ainsi que dans les carrières de Saint-Boil et de Saint-Léger-du-Bois. On doit noter par ailleurs que l'atelier d'Autun travaillait le marbre[4]. Par la suite ont été présentées et justifiées les attributions de 405 éléments du corpus à 33 ateliers et 50 sculpteurs isolés. Ces attributions ont permis de mettre en lumière de nombreux aspects de l'artisanat de la pierre dans le territoire éduen, comme l'organisation des ateliers, leurs rapports entre eux, leurs influences et leur composition.

Nous avons reconnu de véritables traditions techniques et iconographiques locales. Sur le premier aspect, les traces d'outil sur les stèles de l'atelier **Nuits 1** montrent un emploi récurrent et spécifique de la gradine qu'on ne retrouve pas ailleurs. Sur le plan iconographique, on pourrait à nouveau donner en exemple Autun, où se sont surtout développées dans les stèles funéraires les représentations en buste. Ce mode de figuration des défunts était probablement lié à l'origine à la difficulté du travail du grès et du granite, tandis que les calcaires de la Côte se prêtent plus facilement aux représentations en pied, qui abondent dans cette zone. Mais la concentration d'artisans dans la capitale, certainement en raison d'une demande importante, a provoqué une probable concurrence entre eux, qui s'est exprimée soit dans des apports nouveaux – comme la figuration en pied ou à mi-corps –, soit dans la réaffirmation des habitudes locales. Une même compétition explique peut-être les grandes différences entre les bustes des Sources de la Seine, ainsi que leur multiplication

1 - 21.636.
2 - Voir particulièrement le puits sud de la cour du sanctuaire des Bolards : Pommeret, 2001, p. 100.
3 - C'est le site de Ménestreau qui en livre les plus nombreuses attestations, notamment pour les objets 58.291 et 58.293. Voir pour ce site Vieillard, 1993.
4 - Voir 71.187 et 71.260.

particulière sur ce site, au moins en partie[1]. Des influences s'exerçaient aussi entre sculpteurs, comme pourraient le montrer des emprunts de motifs spécifiques[2]. Ces quelques exemples démontrent à la fois le conservatisme des artisans, de même que leur capacité à s'inspirer du travail de leurs homologues tout en se le réappropriant.

Parmi les ateliers identifiés, certains ont pu être affiliés à un certain point. Nous l'avons suggéré pour les ateliers **Nuits 1**, **Côte 1** et **Beaune 1**, qui se seraient succédés dans cet ordre. L'examen des points communs iconographiques et stylistiques, mais aussi des différences, indique que des sculpteurs de **Nuits 1** auraient peut-être participé à la création **Côte 1**, lequel montre un rayonnement supérieur au premier atelier. Par la suite, de nouveaux artisans formés dans l'atelier **Côte 1** ont pu créer **Beaune 1** qui marque un net repli sur Beaune et ses environs. On aurait donc affaire, de manière tout à fait hypothétique, à un système d'ateliers primaires et secondaires.

Des recherches dans les collections de sculptures des territoires de cité limitrophes – et même au-delà – ont montré que les sculpteurs éduens ont été influencés par des travaux réalisés hors de leur *civitas*. Nous l'avons vu dans la stèle d'Apinosus, à Entrains, probablement inspirée de celle de Bellicus, à Sens[3], ou dans la stèle d'un couple découverte à Nuits[4], assez proche de monuments trévires[5]. Se pose alors le problème du mode de transmission : s'agit-il de commandes spécifiques ou d'initiatives des sculpteurs – aboutissant dans les deux cas à des résultats plus maladroits que leurs modèles –, et à partir de quels supports travaillaient-ils – description, souvenir, croquis, *etc*. ? Le corpus éduen ne nous livre pas encore d'éléments de réponse. Peut-être doit-on les chercher dans d'autres cités gallo-romaines, où des phénomènes équivalents pourraient s'être produits.

Toujours au sujet des artisans, nous pensons que des rapports de hiérarchie ont dû exister. Parmi d'autres, le cas de l'atelier **Nuits 1** et de ses sculpteurs **Nuits 1-1** et **Nuits 1-2** a fait l'objet d'un développement spécifique. Nous avons déduit des proximités des visages, des vêtements et des corps de ces deux ensembles que l'atelier avait vraisemblablement à sa tête un maître, **Nuits 1-1**, qui se serait chargé de l'exécution des têtes, tandis qu'au moins un élève, **Nuits 1-2**, taillait les corps. C'est d'ailleurs la même configuration que l'on observe dans

1 - Les raisons d'ordre cultuel, au travers des pratiques curatives, doivent cependant avoir joué un rôle plus important.
2 - Nous l'avons vu pour le pan de vêtement entre les jambes que l'on observe chez le sculpteur **Entrains 1-3**, et dont l'origine est peut-être à chercher dans le travail d'**Auxerre 1**.
3 - 58.61 ; pour la stèle de Sens : Espérandieu, *Recueil*, vol. 4, n° 2965.
4 - 21.423.
5 - En particulier la stèle découverte à Arlon : Espérandieu, *Recueil*, vol. 5, n° 4040 ; Musée Archéologique d'Arlon, num. d'inventaire IAL GR/S 17.

l'atelier **Autun 2**. Mais identifier le travail d'un maître et d'un apprenti est très délicat et doit aussi reposer sur des datations fiables. De plus, cette répartition des tâches et cette hiérarchie ne doivent pas être généralisées à tous les ateliers, mais elle a pu caractériser les plus importants d'entre eux.

L'itinérance des artisans, souvent présentée dans la littérature spécialisée comme une évidence, a aussi été supposée pour le territoire éduen. Mais nous avons insisté sur le fait qu'elle ne constitue souvent qu'une explication, et non la seule, à la découverte d'objets similaires, mais éloignés. Une autre interprétation peut être le transport de l'objet en lui-même. C'est vraisemblablement ce qui explique la mise au jour à 50 km l'une de l'autre des stèles 71.90 et 21.417, qui sont pratiquement identiques. Pour ce qui est des cas attestés de déplacement des artisans, il a été constaté qu'il se faisait la plupart du temps sur de courtes distances, franchissables en quelques heures de voyage seulement. Les déplacements les plus longs ont dû être faits par des membres de l'atelier **Sens**, qui se sont très probablement rendus de la capitale sénonne à Auxerre et à Escolives-Sainte-Camille. Mais même dans ce cas il est inapproprié de parler d'artisans « itinérants » : ce sont plutôt des sculpteurs détachés de leur atelier qui se rendent sur le lieu d'une commande, ou plus largement d'une hausse ponctuelle de la demande en sculptures sur pierre.

Nous avons terminé notre progression par la question de la chronologie. L'attribution d'une partie du corpus à des ateliers ou des sculpteurs à l'activité datée a permis d'augmenter de 153 le nombre d'objets datés du corpus éduen[1], le total étant alors de 485, soit un cinquième du corpus. Les marges d'erreur demeurent trop importantes pour nombre d'entre eux, mais il a été possible de construire le **diagramme 10** à partir de 298 productions datées au maximum à un demi-siècle près. On constate alors que l'essor de la sculpture sur pierre chez les Éduens est marqué à partir de la deuxième moitié du I^{er} s. ap. J.-C. La production ne fait qu'augmenter au siècle suivant, pour chuter brusquement au III^{e} s. Pour expliquer cela, nous avons suggéré que les critères de datation de ce siècle nous manquent, qu'il s'agisse d'épigraphie, d'iconographie ou d'aspects techniques. Peut-être n'est-ce cependant pas la seule explication. On pourrait imaginer que le marché a atteint durant ce siècle un point de saturation, ce qui a fait chuter la demande. En effet, l'objet sculpté, s'il est bien entretenu, se conserve longtemps. C'est aussi un siècle durant lequel les Éduens, et particulièrement Autun, n'ont plus tout à fait le prestige qu'ils ont connu au Haut-Empire. Le sac d'Autun en 270 de

1 - Le reste ayant été daté avec les critères épigraphique, stratigraphique, technique et iconographique présentés au chapitre 5.

notre ère a probablement porté un coup dur à la consommation de pierre sculptée dans la capitale. De plus, les transferts des centres de pouvoir ont dû impacter les élites éduennes, qui on vu la Gaule Lyonnaise perdre de son importance au profit des Germanies.

Cependant, nous avons vu que la sculpture de la première moitié du I^er^ s. de notre ère est représentée au sanctuaire des Sources de la Seine et à Alésia, ailleurs par des réalisations plus ponctuelles. C'est durant la dynastie flavienne qu'apparaît probablement la stèle funéraire, attestée surtout à Nuits-Saint-Georges et autour de Beaune, plus hypothétiquement à Entrains. Mais ce n'est qu'au début de la dynastie antonine qu'elle semble réellement gagner la capitale, tandis que se développe davantage encore l'artisanat des environs de Nuits, Beaune et jusqu'à Saulieu. On assiste aussi à des innovations techniques et iconographiques. À la période tardo-antonine, un bond qualitatif sans précédent marque la sculpture du nord-ouest de la *civitas*, à Entrains, Auxerre et Escolives-Sainte-Camille – et peut-être aussi au Montmarte. Il est probablement lié à l'influence des ateliers sénons. Au même moment, les productions du Nuiton marquent peut-être des apports lingons. Au III^e^ s., les pôles habituels que sont Entrains, Beaune et Autun se maintiennent, mais la production n'atteindra plus les niveaux des périodes précédentes.

De nombreux points ont donc été traités, et chacun a apporté de nouvelles informations sur la sculpture sur pierre chez les Éduens. Elle apparaît sur ce territoire comme un artisanat protéiforme, caractérisé par des manières de faire locales, mais aussi ouvert aux influences venues du Nord – particulièrement des cités lingonne, sénonne et peut-être aussi trévire. Si Autun joue un rôle de premier plan dans l'économie de la pierre éduenne, elle ne concentre pas toutes les activités. Ce n'est pas non plus dans la capitale que sont formés les sculpteurs les plus talentueux qui auraient à leur tour fondé leur propre atelier ; ce cas de figure n'a été observé qu'hypothétiquement au nord-est de la *civitas*. Si le développement particulier de la sculpture éduenne doit être avant tout lié à un approvisionnement facile en pierre de qualité, il n'a pas donné lieu à une véritable « culture de la pierre » étendue à l'ensemble de la cité. Le phénomène concerne avant tout des pôles, correspondant aussi au peuplement. Enfin, l'essor de cet artisanat n'est pas particulièrement précoce chez les Éduens, mais doit correspondre, comme dans de nombreuses provinces, à une vague de monumentalisation au travers d'un emploi sans précédent de matériaux pérennes.

Pour s'assurer de ce phénomène, il serait donc nécessaire de prendre en compte l'emploi de la pierre sous toutes ses formes, dans le décor architectural comme dans le bâti.

De plus, certains cas particuliers exposés ici pourront dans un futur proche être confrontés à des situations équivalentes dans d'autres territoires de cité. Mais il reste encore beaucoup à faire. Concernant les carrières antiques des Éduens et des cités alentours, nous évoquions précédemment le manque de données, ainsi que la fragilité de celles à notre disposition. Pour chaque carrière de notre inventaire dont l'exploitation antique n'est pas assurée, des prospections seraient à prévoir. Elles permettraient une première documentation en plan des vestiges – après avoir identifié et précisément localisé ces derniers –, ce qui déboucherait sur une estimation des volumes extraits. Des prélèvements sur les fronts de taille enrichiraient les lithothèques existantes[1]. Avec les autorisations nécessaires, des sondages ciblés apporteraient les informations chronologiques qui manquent encore cruellement.

Des études des restes de peinture seraient intéressantes sur plusieurs plans. Le premier serait de comprendre comment se coordonnaient les intervenants, pour autant que le sculpteur soit distinct du peintre. Des analyses plus fines permettraient aussi de savoir si, comme nous en avons fait l'hypothèse, la peinture était surtout appliquée sur des objets en calcaire, et pas en d'autres matériaux. Nous avons aussi suggéré que les chairs des hommes, des femmes et des divinités n'avaient pas de couleur spécifique, mais cette hypothèse a été établie à partir d'observations trop peu nombreuses. L'identification des couleurs lèverait le doute, de même qu'elle participerait à la restitution d'un paysage visuel dans lequel la peinture devait jouer un rôle de premier plan.

L'application de critères issus de différentes spécialités pour dater une partie du corpus éduen a montré ses limites en terme de fiabilité. En effet, seuls 38 % des objets datés le sont avec un indice de fiabilité de 2 ou 3. Par conséquent, les hypothèses concernant le développement chronologique des ateliers et de l'artisanat de la pierre demeurent relativement fragiles. De plus, nous l'avons dit, ces critères de datation concernent très peu le III^{e} s., pour ne rien dire du IV^{e} s. Comme le réclamait récemment M. Haizmann, et au-delà du territoire éduen, des critères fiables pour dater la sculpture gallo-romaine sont encore à trouver[2]. Pour ce faire, l'utilisation de critères issus de différentes spécialités, comme nous l'avons fait ici, doit devenir la norme. De plus, un réexamen de l'ensemble des données issues de l'archéologie de terrain est à prévoir, car elles sont les seules à même d'apporter un éclairage précis et fiable sur le problème de la datation.

Pour être complète, une étude de la sculpture éduenne et gallo-romaine devrait

1 - Notamment celle du *Corpus lapidum burgundiae*, dont le site était encore récemment consultable à l'adresse http://ludique.u-bourgogne.fr/atlaspierre/index.php/Accueil.

2 - Haizmann, 2009.

aussi prendre en compte les réalisations en d'autres matériaux que la pierre, comme le bronze et la terre cuite. On verrait alors si, dans les régions plus pauvres en pierre, des matériaux de substitution sont employés, qu'ils soient locaux ou non. Concernant les représentations de divinités, une recherche de cette envergure permettrait d'identifier des préférences locales et fournirait les bases à une appréhension globale de l'iconographie gallo-romaine.

Le travail présenté dans cette thèse ne constitue pas un aboutissement en soi. Aujourd'hui, la diffusion du savoir scientifique atteint une amplitude sans précédent grâce aux outils informatiques. Si le support physique demeure essentiel, une mise en ligne de la base de données est toute aussi indispensable. Rédigée dans plusieurs langues, elle fournira aux chercheurs d'Europe et d'ailleurs les informations et les photographies nécessaires à leurs propres problématiques d'étude. Nous avons bon espoir que notre travail deviendra à son tour un outil de recherche que nous souhaitons souple, participatif et en accès libre.